

The background of the entire page is a repeating pattern of stylized, overlapping waves. These waves are rendered in a light gray color against a white background. The waves are composed of multiple curved lines, creating a sense of movement and depth. They are arranged in a way that they appear to be rolling across the frame.

Salvador da Bahia

**retratos de uma
cidade atlântica**

Sumário

Apresentação, 7

PARTE I CABEÇA DO ESTADO DO BRASIL E EMPÓRIO UNIVERSAL

"Por ser cabeça do Estado do Brasil".

As representações da cidade da Bahia no século XVII, 17

GUIDA MARQUES

A comunicação entre a câmara de Salvador e os seus
procuradores em Lisboa durante a segunda metade do século XVII, 47

PEDRO CARDIM E THIAGO KRAUSE

A centralidade/capitalidade econômica de Salvador no século XVIII, 99

AVANETE PEREIRA SOUSA

PARTE II REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS NUMA METRÓPOLE RELIGIOSA

Uma metrópole no ultramar português.

A Igreja de São Salvador da Bahia de Todos os Santos, 129

BRUNO FEITLER E EVERGTON SALES SOUZA

O Cabido da Sé de Salvador da Bahia:
quadro institucional e mecanismos de acesso (1755-1799), 163

HUGO RIBEIRO DA SILVA

Em torno de um registro: o livro de irmãos
do Rosário das Portas do Carmo (1719-1826), 191

LUCILENE REGINALDO

PARTE III INTERAÇÕES E MOBILIDADES NUMA CIDADE COSMOPOLITA

A *forma* dos poderes: a pintura de quadratura e as dinâmicas
político-culturais em Salvador da Bahia na primeira metade do século XVIII, 225

GIUSEPPINA RAGGI

Entre parentes: nações africanas na cidade da Bahia, Século XIX, 273

JOÃO JOSÉ REIS

Africanos em trânsito entre Salvador e
Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, 313

GABRIELA DOS REIS SAMPAIO

Os autores, 341

A forma dos poderes: a pintura de quadratura e as dinâmicas político-culturais em Salvador da Bahia na primeira metade do século XVIII¹

A cultura portuguesa da época moderna revela uma peculiar propensão arquitetónica, isto é, uma predileção específica para a arquitetura que ultrapassa o interesse pela pintura figurativa dominante no lado espanhol do mundo ibérico. Em 2000, Fernando Bouza Álvarez detectou esta característica com refinada sensibilidade: “enquanto que na literatura espanhola da época é mais comum encontrar referências ao pictórico – a imagem de um reino como *república pintada* [...], diversos autores portugueses [...] insistiram no arquitetónico como um possível símile do político”.² Sublinhando esta peculiaridade lusitana, o autor oferece um acutilante instrumento de investigação para refletirmos sobre o uso político e social da pintura monumental de quadratura e sobre as dinâmicas da sua difusão e do seu sucesso no reino e no espaço atlântico português.

Ao longo do século XVIII até o primeiro quartel do século XIX, a pintura de quadratura, isto é, a arte de pintar arquiteturas em perspectiva, ampliando o espaço construído, difunde-se de forma capilar no reino português e, sobretudo, nas terras

1 N. do E. Definiu-se pela preservação das normas textuais e bibliográficas adotadas no país de origem do texto.

2 Fernando Bouza Álvarez, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, p. 26.

brasileiras, alcançando um grande e incontestado sucesso. Este facto não se justifica somente pela difusão mundial das formas artísticas na época moderna, mas reflete uma sensibilidade específica que encontra na arquitetura pintada o seu meio de expressão mais apropriado.³

Através do estudo das pinturas de quadratura, ainda visíveis no centro histórico de Salvador da Bahia, é possível perceber a trama de relações, tensões, equilíbrios e mudanças de poderes, quer ao nível local quer territorial e atlântico. Analisada a partir desta abordagem, a relação com Lisboa, capital da monarquia e do império português, perde a tradicional conotação vectorial de centro e periferia e adquire características complexas. Cada expressão artística de quadratura atua, contemporaneamente, em diferentes níveis funcionais em relação à construção de identidades e da imagem dos grupos sociais que as encomendam e aos equilíbrios de poder que, ao longo do tempo, estabelecem entre si e face ao reino.

O eixo principal desta análise estabelece-se na sequência da chegada à Bahia do pintor português António Simões Ribeiro em 1735.⁴ Diversamente das tradicionais interpretações críticas, a sua deslocação para o Brasil não significou a introdução *ex novo* da quadratura: a cidade baiana não era uma ‘terra virgem’ a importar um género pictórico desconhecido. Antes pelo contrário, quase 50 anos atrás já tinha ocorrido em Salvador um debate em torno à possibilidade de pintar com quadratura o teto da Sé. A releitura crítica

-
- 3 Refleti sobre este tema em Giuseppina Raggi, “Se padre Pozzi fosse all’Indie... De Filippo Terzi a Andrea Pozzo: antecedentes da afeição da cultura portuguesa pela quadratura”. In: Nunziatella Alessandrini, Susana Mateus (Org.), *Circulação de mercadorias, pessoas e idéias (sécs XV-XVIII) - Terceiro ciclo de conferências luso-italianas*. Lisboa: Cátedra Benveniste, no prelo. Para um quadro geral veja-se Luís de Moura Sobral, “A expansão das artes: transferências, contaminações, inovações”. In: Francisco Bethencourt, Diogo Ramada Curto (Eds.), *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 403-468.
 - 4 Para uma primeira abordagem à releitura crítica da biografia e da obra de António Simões Ribeiro veja-se Giuseppina Raggi, “O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)”. *Murphy*, 2, p. 46-65, 2007. Para uma visão geral sobre o tema veja-se Giuseppina Raggi, “Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento”. In: Fauzia Farneti, Deanna Lenzi (Eds.), *L’architettura dell’Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Alinea editrice, 2004, p. 177-190. Os meus estudos sobre a escola de quadratura bolonhesa e a difusão das arquiteturas pintadas em perspectiva em Portugal e no Brasil do Antigo Regime recuam, respetivamente, aos tempos da minha licenciatura (1994) e do meu doutoramento (2005) e seguem uma metodologia e uma interpretação crítica diferente da proposta pelos estudos de Magno Mello. Cf. Magno Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 37-56; Magno Mello, “A pintura de falsa arquitetura de Vincenzo Bacherelli (1674-1745) e o chamado modelo baquereliano”. In: Magno Mello (Ed.), *Ars, Técnica, Técnica. A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009, p. 101-114. Veja-se também Mônica Farias Menezes Vicente, “Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a escola quadraturística na Bahia: autoria e atribuições”. In: Aurélio de Oliveira et al., *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Braga: Cedtur, 2012, p. 393-407.

da correspondência com o Conselho Ultramarino relativa a este episódio (1688-1690) revela a direta conexão das elites baianas com os maiores eventos artísticos contemporâneos romanos, promovidos e veiculados pelos jesuítas. Em finais do século XVII, na Bahia, existia efetivamente a possibilidade de autonomia em relação ao controle artístico de Lisboa capital e não a sua incontornável dependência.⁵ Autonomia, porém, não significava desligamento. Querendo encontrar a forma mais atualizada de pintura monumental para decorar os tetos da Sé, os encomendantes baianos cogitaram também sobre os espécimes mais afamados das igrejas de Lisboa: os tetos do templo jesuíta de São Roque (1586-1587)⁶ e de Nossa Senhora do Loreto (1681-1685). Contemporaneamente, graças à circulação de informações e pessoas no porto de Salvador, eles puderam tomar rápido conhecimento e partilhar as novidades dos mais inovadores eventos artísticos da época, nomeadamente os mirabolantes frescos anamórficos realizados por Andrea Pozzo no corredor da cela de Sant'Inácio (1681-1684) e a cúpula fingida pintada em perspectiva descentrada na Igreja de Sant'Ignazio (1685) em Roma. Ao mesmo tempo que, em Portugal, estavam a entrar paulatinamente os primeiros modelos de decoração parietal derivados dos Carracci, cuja escola em Bolonha, nos finais do século XVI, tinha quebrado a tradição da pintura maneirista, na Bahia elegia-se, como modelo privilegiado, a contemporaneidade artística da cidade pontifícia.

Por isso, em 1735, a chegada do quadraturista lusitano António Simões Ribeiro representou a oportunidade de dar forma concreta a uma linguagem já conhecida e compartilhada pelas elites da sociedade baiana. Ao contrário da pintura de cavalete e dos outros objetos de arte móveis (imaginária, azulejaria, gravuras), a pintura de quadratura não pode ser transportada nem realizada transpondo *tout court* o modelo europeu. Ela está estritamente vinculada ao lugar arquitetónico para o qual é idealizada: as dimensões, a altura e a forma dos tetos a pintar, tal como as características do espaço arquitetónico (posicionamento de portas, janelas, vãos, dissimetrias e/ou simetrias dos *vuoti e pieni*) são elementos imprescindíveis a ter em conta no ato de elaboração projetual da pintura. Isto determinou a necessidade de aguardar a vinda *in loco* de artistas hábeis neste campo. Embora a quadratura se fundamentasse em conhecimentos teóricos apurados, a leitura dos manuais sobre a perspectiva não permitia a realização

5 Raggi, "Se padre Pozzi...". Cf. Vítor Serrão, "A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial". *Barroco*, 18, 1997-2000, nomeadamente o parágrafo *Repercussões brasileiras do tecto da igreja lisboeta de Nossa Senhora do Loreto*, p. 281-286.

6 Para a proposta da nova datação desta pintura veja-se Giuseppina Raggi, "La pittura di "grande architettura" in San Rocco a Lisbona (1586-1587). La cultura prospettico-architettonica di Jacopo Barozzi e Filippo Terzi nella sperimentazione della quadratura in Portogallo", *Arte Cristiana*, 887, p. 131-142, 2015; Id., "La pittura di "grande architettura" in San Rocco a Lisbona (1588). Una precisazione sull'esecuzione e una proposta sull'ideazione del programma iconografico", *Arte Cristiana*, 888, p. 233-234, 2015.

concreta deste género de pintura a quem não tivesse tido uma aprendizagem junto com um mestre desta arte. A idealização e a execução da quadratura enraizavam-se na prática e no repertório formal elaborado pelos mestres italianos, nomeadamente bologneses, no século XVII. Em Portugal, António Simões Ribeiro aprendeu com a lição deixada por Vincenzo Bacherelli (ativo, em Lisboa, entre 1701-1721) e adquirida pelo seu mestre António Lobo.⁷ Chegado ao Brasil, ele próprio veiculou em Salvador e na Bahia a realização prática de obras de quadratura, moldando-a para responder às exigências e às especificidades do novo contexto cultural, político e social.

A pintura de quadratura na capital do império: a obra do pintor italiano Vincenzo Bacherelli (1701-1721)

A arte da quadratura só começou a ser efetivamente realizada em Lisboa após 1701, graças à chegada de um pintor florentino, Vincenzo Bacherelli (1672-1745) que, desconhecido na sua pátria, alcançou grande sucesso e riqueza em Portugal. A escolha de Vincenzo Bacherelli para rumar a Portugal nasceu dos contactos com o ambiente mercantil toscano.⁸ Desembarcado na capital lusitana, o artista deu um exemplo da novidade da quadratura na própria igreja dos italianos, introduzindo-se no mercado artístico português.

Apesar de se terem conservado mais as suas obras de carácter religioso [FIG. 1], o sucesso da quadratura e o prestígio pessoal alcançado por Bacherelli foi determinado pelo apreço desta arte por parte das elites lusitanas, principalmente da mais culta aristocracia do reino. A quadratura correspondia às novas exigências de autorrepresentação da grande nobreza e à abertura aos modelos europeus da sociedade cortesã joanina.

A arte da quadratura está estritamente ligada às artes da cenografia e da arquitetura efémera, pois todas elas baseiam-se na regra e na aplicação prática da perspetiva.⁹ O fim da guerra de sucessão espanhola determinou, em Lisboa, uma insólita vivacidade

7 Na biografia de António Simões Ribeiro redigida por Cyrillo Volkmar Machado não é citada a ligação entre Ribeiro e Bacherelli, afirmando ser Ribeiro aluno de António Lobo, autor da quadratura da igreja de Nossa Senhora da Pena, realizada em Lisboa em 1719, que é sua única obra conhecida, pois morreu logo após sua execução. Analisando a composição quadraturística desta obra, a ligação com a arte introduzida por Bacherelli é, ao meu ver, evidente. Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, architetos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverão em Portugal recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. 2ª ed. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922, *ad vocem*.

8 MELLO, Os tectos...; Vitor Serrão, *O Barroco*. Barcarena: Presença, 2003, p. 246-252

9 Anna Maria Matteucci, "Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini". In: AA.VV., *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*. Bologna: Clueb, 1980, p. 3-15. Raggi, "Il viaggio delle forme...", p. 179.

de celebrações festivas, inaugurando um período de profunda transformação da política artística joanina.¹⁰ Em 1713, no dia do aniversário do infante D. Manuel, representaram-se duas comédias “em casa do Sr. Conde de São Vicente [[...] Tavora], theatro e bastidores pintado por Bacarelli, há loa do Conde da Ericeira, com musica de D. Jayme [de la Te y Sagau]”.¹¹ Nesta ocasião, entre os apreciadores das artes da ilusão de espaços arquitetónicos, estava a família real e membros das principais famílias da nobreza portuguesa. Nesse mesmo ano, a intervenção de Bacherelli foi também solicitada por várias congregações religiosas. Ele realizou o sumptuoso aparato efémero para os padres Capuchos Italianos, descrito pelo nuncio apostólico: “além do nobilíssimo e rico aparato na igreja [...] via-se no espaçoso claustro todo coberto com tendas um grande altar com uma fonte no meio ambos feitos com engenhosa arquitetura que foi admirada e aplaudida por todos [...] Suas Majestades o rei e a rainha honraram tal função com toda a Casa Real [...] e [houve] grande concurso de povo manhã e noite [...] para admirar as novas invenções”.¹² Em Outubro de 1718 a rainha visitou o convento de São Francisco e quis ver o coro superior “todo pintado”¹³ pelo artista italiano em lugar do que ardeu em 1708.

A colaboração de Vincenzo Bacherelli com as principais ordens religiosas do reino é de fundamental importância para a compreensão das dinâmicas artísticas que, a partir da década de trinta, se desenvolveram do outro lado do Atlântico. Desde logo, o pintor italiano colaborou com os jesuítas portugueses. A sua presença contribuiu para aumentar o interesse pelos estudos sobre a perspectiva dos padres lusitanos da Companhia de Jesus, já estimulado pela circulação da obra teórica de Andrea Pozzo.¹⁴ Em 1709, para celebrar os esponsais de D. João V, no colégio de Santo Antão, foi representada uma tragédia num teatro construído *ad hoc*. A cenotécnica foi realizada “tirando em parte do Irmão Pozzo, quanto ao princípio, e depois conforme algumas notas que nos tinha deixado Vicente Bacarelle, que *primo* quis tomar a obra por sua conta mas por razão de preço a tomou hum D. Jozeph de nação Alemam que

10 Giuseppina Raggi, “Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale”. In: Elisabeth Kieven, Cristina Ruggero (Eds.), *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma: Campisano editore, 2014, v. II, p. 209-228; Giuseppina Raggi, “A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquiteto Filippo Juvarra para a corte portuguesa”. *Revista de História da Arte - Lisboa: Arte e Património*, 11, p. 56-73, 2014.

11 Biblioteca Nacional de Portugal, Divisão de manuscritos, ms *Compendio de novas da Europa desde 1 de abril de 1713*, cx. 2, n. 17. *Archivio Segreto Vaticano [ASV]*, Segreteria di Stato, Portogallo, 71, fl. 169v, datado de 4 de agosto 1713.

12 ASV, Segreteria di Stato, Portogallo, 71, fls. 188r-v.

13 ASV, Segreteria di Stato, Portogallo, 74, fl. 395.

14 Henrique Leitão e Magno Mello, “A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas. O tractado de Prospectiva de Inácio Vieira S.I. (1715)”, *Revista de História da Arte*, 1, p. 95-142, 2005.

tinha vindo com a senhora Rainha”.¹⁵ A tragédia logrou muitos aplausos, pois “os pais da Companhia fizeram recitar por muitos estudantes [...] uma representação da vida de São Leopoldo em latim, à qual assistiram Suas Majestades o Rei e a Rainha e os Sereníssimos Infantes com toda a corte, ficando todos satisfeitos não só pelo bom garbo dos atores, mas ainda pela estrutura do Teatro, para cujas despesas concorrerem os pais e familiares desses estudantes”.¹⁶ Das descrições do acontecimento fica evidente como, em Portugal, Vincenzo Bacherelli soube gerir habilmente o aspeto económico do seu trabalho. A novidade da quadratura e o conhecimento técnico-prático necessário para a sua realização deram-lhe uma posição de destaque no âmbito do panorama artístico da capital. Foi o único artista, enraizado em Portugal, que conseguiu escolher os encomendantes, satisfazendo os que o pagavam lautamente e podendo dispensar os outros. O sucesso alcançado e a riqueza acumulada, graças tanto à atividade artística como à económica, permitiram-lhe o retorno a Florença em 1721.¹⁷ De facto, a sua participação no mercado financeiro das redes bancárias toscanas garantiram-lhe uma vida abastada até a morte, em 1745.

Quando Bacherelli deixou Portugal, em 1721, uma geração de artistas portugueses tinha sido formada na arte da quadratura, tão apreciada não só pela sua qualidade estética, mas, sobretudo, pela potencialidade metafórica e simbólica que os poderes político e religioso souberam nela reconhecer e utilizar.

A biblioteca da Universidade de Coimbra (1723-1724): o espaço da conquista da sabedoria

Um dos casos mais interessantes para explicitar estas características é revelado pelas pinturas de quadratura realizadas na biblioteca da universidade de Coimbra (1723-1724). O edifício foi projetado e inteiramente decorado entre 1716 e 1728, durante o período de maior efervescência artística do reinado joanino. A biblioteca foi idealizada como espaço simbólico da progressiva aquisição da sabedoria, necessária para alcançar a dimensão do *Sábio Cristão*, encarnado e refletido pelo retrato de D. João V.¹⁸ A metáfora militar organiza o espaço simbólico da biblioteca através das imagens de fundação, fortaleza e conquista. Logo após a entrada, o estudante-soldado é exortado

15 Magno Mello, *Perspectiva Pictorum As architecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Tese (Doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002, v. II, p. 535, 539 e 541.

16 ASV, Segreteria di Stato, Portogallo, 67, fl. 117, datado de 26 de abril de 1709.

17 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Pal. E.B. 9.5, F. M. N. Gaburri, *Vite dei Pittori*, fl. 2420v.

18 António Filipe Pimentel, “Domus Sapientiae. O Paço das Escolas”, *Monumentos*, 8, março 1998, p. 35-39; Id., “Uma empresa esclarecida. A Biblioteca Joanina”, *Monumentos*, 8, março 1998, p. 49-51.

para conquistar a fortaleza fundada pela sabedoria: “Lusus, a sapiência fundou para vós esta fortaleza; por capitães os livros, por soldados e armas o trabalho”¹⁹. Este percurso heroico fica concluído perante o retrato do rei, que assenta numa base entalhada com as armas depositadas aos seus pés. Chegado ao fim da sua conquista, o estudante-sábio espelha-se na sabedoria de D. João V, que reúne todos os saberes guardados na biblioteca, como é declarado no *cartouche* pintado na tela.²⁰ Na biblioteca coimbrã, a sabedoria conquista-se por graus progressivamente mais abrangentes. As três salas traduzem visualmente este movimento, representado respectivamente pela *Imago bibliothecae*, pela *Universitas* e pela *Enciclopedia*. A primeira sala hospeda as novas ciências: a filosofia natural e a matemática. No teto as alegorias dos quatro continentes oferecem-se como matérias de conhecimento. Os brasões em talha das faculdades de Matemática e de Medicina revelam o espírito de renovação,²¹ que subentende a construção da biblioteca. A introdução das novas ciências no curso dos estudos é festejada pelo lema pintado no topo do teto: “Estas estantes ornaram os livrinhos, felices”,²² único das três salas a não ser derivado de fontes antigas.

O espaço da segunda sala é delimitado pelos brasões das faculdades de Direito e Cânones e inclui, simbolicamente, toda a extensão do conhecimento abstrato. No *Vocabulário Portuguez* Rafael Bluteau define a *Universitas* como o lugar onde “se ensina todo o género de saber mais necessário para a vida natural, a Medicina, para a vida civil, a Jurisprudencia, para a vida Cristã e Catholica, a Theologia”.²³ As alegorias de *Honra*, *Virtude*, *Fortuna* e *Fama* se alicerçam nos autores clássicos representados em camafeus na base da volta. No topo do teto a *Universitas* segura na mão direita a lâmina afiada do discernimento, enquanto o peito esquerdo dispensa o leite fecundo da sabedoria até aí conquistada. Ao seu lado, o lema latino sentencia a aquisição de todos os saberes relativos à “vida natural [...] e civil”²⁴, citando o verso final da IIIª écloga de Virgílio: “Fechai, meninos, as regas, que os prados já beberam bastante”.²⁵

19 Lusitanae, hanc vobis sapientia condidit arcem: ductores libri; miles et arma labor.

20 Regia, quam cernis, speculum tibi prestat imago: in speculum totum, quod capit aula, vides. Quae que augusta patent, Ioannes ordine quintus condidit, aeternum princeps vivat opus.

21 A biblioteca permanecerá fechada até 1778 e o curso de Matemática será instituído pela reforma pombalina. Sobre os livros de medicina em Portugal veja-se Adelino Cardoso, António Braz de Oliveira, Manuel Silvério Marques, *Arte médica e imagem do corpo de Hipócrates ao final do século XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2010.

22 Felices ornent haec instrumenta libellos

23 Rafael Bluteau, *Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico* [...]. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, *ad vocem*.

24 Ibid.

25 Claudite iam rivos pueri, sat prata biberunt.

O espaço simbólico da última e terceira sala, a da *Enciclopédia*, visualiza a perfeita ação do *Sábio Cristão*. Demarcada pelos brasões das faculdades de Retórica e Teologia, a *Enciclopédia* é entendida como interconexão de todos os saberes e faculdades, representadas na faixa baixa do teto: as alegorias de *Natura*, *Artes*, *Astrea*, *Sacra Pagina* junto com a representação de *Concórdia*, *Razão*, *Fidelidade* e *Felicidade Publica*.²⁶ No topo do teto a figura da *Enciclopédia* tem sido interpretada como marco *ante litteram* do pensamento iluminista.²⁷ Porém, um elemento iconográfico ignorado pelos estudos, sufraga uma diferente interpretação. Na sala da biblioteca coimbrã, a *Enciclopédia* é vedada por um finíssimo véu e circundada por *putti* que seguram ramos em três diferentes estados: com folhas verdes, com bagas parecidas a pérolas, com livrinhos dourados pendurados como frutos [FIG. 2].

Mais uma vez Virgílio é escolhido como guia, sendo citados, no lema, dois hendecassílabos do IV livro da Eneida relativos ao vaticínio da Sibila de Cuma em resposta ao pedido de Eneias para conseguir ultrapassar o limiar do reino dos mortos. Ela lhe responde: “Não é concedido penetrar nos segredos da Terra, sem antes ter colhido da árvore o rebento das folhas de ouro”.²⁸ A planta das folhas de ouro, sagrada à Proserpina, é o visco que cresce implantando-se sobre outras árvores, produz bagas da cor de pérola e, se for cortado, torna-se cor do ouro. Os ramos que circundam a *Enciclopédia* visualizam também estados parecidos: verdes, com bagas-pérolas, com livrinhos de ouro. A profecia da Sibila esclarece ao herói que o ramo se deixará remover sem dificuldade, puxando-o simplesmente com a mão, se o fado o chamar, senão nem com a força, nem com a faca conseguirá pegá-lo.²⁹ Eneias demonstra ser

26 A identificação iconográfica é proposta por Luís de Moura Sobral, “Gravuras e hermenêutica. Os casos da chamada Sala dos Encantos da Música do Paço Ducal de Vila Viçosa e da Sala da Enciclopédia da Biblioteca Joanina de Coimbra”. In: Isabel Mendonça, Ana Paula Rebelo Correia (Eds.), *III Colóquio de Artes Decorativas: Iconografia e fontes de inspiração. Imagem e memória da gravura europeia*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2011, p. 193-202.

27 Moura Sobral, “Gravuras e hermenêutica...”

28 Sed non ante datur telluris operta subire, auricomos quam quis decerpserit arbore fetus.

29 Virgílio, *Eneide*, VI, 140-148, tradução de Luca Canali, Milano, Mondadori, 1985, p. 204-205: “Sed non ante datur telluris operta subire, / auricomos quam quis decerpserit arbore fetus; / hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus / instituit; primo avolsa non deficit alter / aureus et simili frondescit virga metallo. / Ergo alte vestigia oculis et rite repertum / carpe manu; namque ipse volens facilisque sequetur, / si te fata vocant; aliter non viribus ullis / vincere nec duro poteris convellere ferro”; “Ma non si può discendere nei segreti della terra, prima / di avere staccato dall’albero il virgulto dalle fronde d’oro. / La bella Proserpina stabilì che si recasse tal dono / proprio per lei. Spiccato il primo, ne spunta / un altro d’oro, e frondeggia una verga di uguale metallo. / Dunque esplora profondamente con gli occhi, e trovato, / strappalo con la mano, secondo il rito; ti seguirà da solo / docile e agevole, se i fati ti chiamano; altrimenti / con nessuna forza potrai vincerlo, o staccarlo col duro ferro”.

o escolhido e, entrando no reino dos mortos e encontrando o pai *Anchise*, escuta a profecia da fundação de uma nova cidade (Roma) e de uma nova estirpe (os romanos e o império).

O facto de a *Enciclopédia* ser representada vendada indica um elemento-chave pela hermenêutica da alegoria pintada na terceira sala. Na *Iconologia* de Cesare Ripa, a iconografia da *Anima ragionevole e beata* é representada com o rosto coberto por um “finíssimo e transparente véu.”³⁰ Desta forma, a profecia clássica da fundação do império romano adquire a dimensão do império da fé. O escolhido, isto é, o eleito que poderá fundá-lo e governá-lo deverá possuir todas as qualidades do *Sábio Cristão*, tal como exemplificado por padre Rafael Bluteau nas *Prosas Academicas, logicas, fysicas, metafysicas, politicas, cosmograficas, jurisconsultas, e theologicas, demonstrativas das virtudes, e prerogativas do Sabio Christão e manifestadas em sete liçoens na Academia do Conde de Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes*, apresentadas a partir de 1717 e publicadas em 1728,³¹ contemporaneamente à construção e à decoração da biblioteca de Coimbra.³² Neste livro, o padre teatino designou integralmente as qualidades necessárias para a conquista progressiva da sabedoria até alcançar o estado angélico, próprio dos homens que se tornam intermediários entre a terra e o céu. Os graus do conhecimento não excluem a filosofia natural, pois ele escreveu: “o *Sábio Christão* olha para o Mundo como um

30 Cesare Ripa, *Iconologia*. Roma: L. Facii, 1603: “*Anima ragionevole e beata: Donzella gratiosissima, haverà il volto coperto con un finissimo, e trasparente velo, il vestimento chiaro; lucente, a gl'homeri un paro d'ale; nella cima del capo una stella. Benché l'anima, come si dice da Teologi, sia sustanza incorporea; immortale, si rappresenta nondimeno in quel miglior modo, che l'huomo legato à quei sensi corporei con l'imaginazione, la può comprendere. Si dipinge donzella gratiosissima, per esser fatta dal Creatore, che è fonte d'ogni bellezza; per dinotare che ella è, come dice S. Agostino nel libr. de definit. anim. sustanza invisibile a gl'occhi humani, e forma sustantiale del corpo nel quale ella non è evidente, salvo che per certe attioni esteriori si comprende. Il vestimento chiaro; lucente è per dinotare la purità; perfettione della sua essenza. Se le pone la stella sopra il capo, essendo che gl'Egittii significassero con la stessa l'immortalità dell'anima, come riferisce Pierio Valeriano nel lib. 44 de' suoi leroglifici*”.

31 Bluteau, *Prosas portuguezas recitadas em differentes congressos académicos pelo padre D. Rafael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da rainha de Grã Bretanha, Henriqueta Maria da França, qualificador do Santo Officio no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa, e Académico da Academia Real. Parte segunda*. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727-1728.

32 Id., *Prosas Academicas, logicas, fysicas, metafysicas, politicas, cosmograficas, jurisconsultas, e theologicas, demonstrativas das virtudes, e prerogativas do Sabio Christão e manifestadas em sete liçoens na Academia do Conde de Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes. Parte segunda*. Lisboa Occidental: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727-1728. O volume é dividido nos temas seguintes: Com a sua lógica, o *Sábio Christão* sabe tirar proveitosas consequências; Com a sua fysica, o *Sábio Christão* logra huma discreta independência; Com a sua metafysica, o *Sábio Christão* he hum admirável abstracto do commum dos homens; Com a sua política, o *Sábio Christão* se accredita no governo de si próprio; Com a sua cosmografia, o *Sábio Christão* he huma viva Universidade do Universo; Com a sua jurisprudencia, o *Sábio Christão* se faz feliz, e glorioso observador da Ley de Deos; Com a sua theologia, o *Sábio Christão* dá vários documentos para a vida temporal, e eterna.

livro aberto [...] e contempla a sciencia do nosso saber e o Mundo como vastissima e numerosissima livraria”. Mas também exortou: “Corra o Sábio Cristão toda a esfera do saber, faça a sua curiosidade o gyro de todas as artes e faculdades, seja o seu entendimento encyclopedia viva de todas as disciplinas e sciencias, mas no meyo deste scientifico circulo haja sempre polo fixo, centro imóvel para a observação da Ley Divina”.³³ Na terceira sala da biblioteca da Universidade de Coimbra o brasão da faculdade de Teologia sobrepõe-se ao da Casa Real que, por sua vez, coroa o retrato da figura inteira de D. João V, encarnação e espelho do *Sábio Cristão* para o estudante-conquistador da sabedoria ‘razoável e beata’.

A elaboração do programa iconográfico da biblioteca coimbrã coincide com o período em que, na corte joanina, se conceberam projetos arquitetónicos monumentais, visando à construção da nova Lisboa como capital de um império ultramarino e sede do Patriarcado. O arquiteto italiano Filippo Juvarra foi chamado a Portugal e as referências culturais à história do antigo império romano impregnaram a primeira metade do reinado de D. João V. Roma constituía o modelo para a nova Lisboa não somente como sede pontifícia, mas também como sede do antigo império romano. O *Sábio Cristão* encarna a sabedoria necessária para governar o reino e o império portugueses.

A escolha de pintar os três tetos em quadratura, chamando para este efeito os pintores lisboetas António Simões Ribeiro e Vicente Nunes, contribuiu para transformar o interior da biblioteca em espaço metafórico global, organizando, de forma hierárquica e proporcionada, os diferentes significados veiculados pelas alegorias. A estreita ligação da quadratura à teoria da arquitetura e das ordens arquitetónicas garantia a possibilidade de construir espaços verosímeis e credíveis, reforçando assim o efeito envolvente e persuasivo da maravilha. Vincenzo Bacherelli tinha regressado à Itália dois anos antes e dois pintores de Lisboa foram incumbidos desta obra que realizaram entre Agosto de 1723 e Março de 1724.³⁴ Logo que a acabaram, os dois artistas pediram ao rei D. João V uma mercê de vinte moedas de ouro, justificando-a no valor artístico da idealização da obra. No contexto português a valorização económica do momento da invenção é rara e a carta escrita por António Simões Ribeiro testemunha a refinada cultura da Academia reunida no seu palácio pelo 4º conde de Ericeira,³⁵ em cujo âmbito

33 Carlos Marques de Almeida, *O elogio do intelectual: a figura do “Sabio Cristão” nas prosas portuguesas de D. Rafael Bluteau*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa) – FCSH-UNL, Lisboa, 1996, p. 233

34 Giuseppina Raggi, “Italia; Portogallo: un incrocio di sguardi sull’arte della quadratura”. In: Gaetano Sabatini, Mariagrazia Russo, Antonella Viola, Nunziatella Alessandrini (Eds.), *‘Di buon affetto e commercio’: relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*. Lisboa: CHAM, 2012, p. 175-209.

35 Retomo a denominação da Academia do texto de Bluteau, *Prosas...*, I parte. Esta definição é utilizada também por João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982. Íris Kantor utiliza a denominação “Academia Portuguesa” derivada da re-organização da *Academia dos Generosos* ativa

o programa iconográfico foi, provavelmente, elaborado. Durante a segunda e terceira década do século XVIII, a corte joanina encontrava-se coesa no esforço de construir e consolidar a imagem da monarquia portuguesa, católica e imperial, face às outras potências europeias. A arte da quadratura respondia plenamente a estes intentos e o pintor não o deixou de remarcar no seu requerimento, sublinhando que realizou:

a pintura de perspectiva com todo o primor da arte e [...] que ficarão as casas [da Livraria nova] com toda admiração e magnificência em forma que se não achará facilmente não só neste Reyno, mas em toda a Europa casa mais Magestosa e Magnifica [...] porem com tanto prejuízo [...] e somente lhe derão quarenta e oito milreis pelas três plantas que fez para a dita obra [...] em que o supplicante gastou muitos dias, e noites, e sem duvida merecia muito bem lhe dessem vinte moedas de ouro pelas tais plantas [...].³⁶

O pintor recebeu a metade do valor pedido e a decisão do rei foi rubricada pelo poderoso cônego da patriarcal padre Lázaro Leitão, secretário do marquês de Fontes durante a sua embaixada extraordinária em Roma (1712-1718). O contexto em que foi elaborado e encomendado o programa simbólico-iconográfico da biblioteca de Coimbra correspondeu ao auge da política artística joanina e da abertura da corte portuguesa aos modelos de vida cortesã europeia, onde a função política das artes constituía um dos principais instrumentos de afirmação do poder das monarquias.

A realização das quadraturas na biblioteca de Coimbra colocou-se, cronologicamente, entre a fundação da Academia Real de História (1720) e a instituição da Academia dos Esquecidos em Salvador da Bahia (entre 1724 e 1725) por parte do vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes e localizada no seu palácio.³⁷ O propósito de escrever a história política, eclesiástica, natural e militar do Brasil seguia as finalidades da Academia Real de História.³⁸ A realidade americana tornava-se, metaforicamente, livro a colocar nas estantes da biblioteca de Coimbra, centro de irradiação da sabedoria do *Sábio Cristão*, por ser a sede onde se formavam, também, as elites destinadas à gestão do império. No entanto, o diálogo com a realidade americana logo se tornou mais complexo. A vida da Academia dos Esquecidos foi breve e a biblioteca da Universidade de

no século XVII e promovida pelo 3º conde de Ericeira, pai de Francisco Xavier de Menezes. Veja-se Iris Kantor, *Esquecidos e Renascidos. Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2004, p. 30.

36 Arquivo da Universidade de Coimbra [AUC], cx. IV-1ª.E-1-25, Bibliotheca, Despesas de Limpeza séc XVIII, Obras, Relatório 1831, fls. s.n. O pintor recebeu metade da mercê pedida e ficou satisfeito.

37 Kantor, *Esquecidos e Renascidos...*, p. 89-165.

38 Ibid., p. 100.

Coimbra permaneceu fechada, como é notório, até o ano de 1778. Menos notórios são os reiterados pedidos dos reitores ao rei D. João V para acrescentar o acervo de livros da biblioteca. Em 1748, o reitor Francisco da Anunciação escreveu à Mesa da Consciência e Ordens:

Na d.^a Livraria há m.^{ta} falta de livros de todas as faculdades, e a consignação de cem mil reis p.^a o augm.^{to} da mesma livraria he tão diminuta, q em m.^{tos} séculos se não formará livraria completa, e competente a huma Universid.^e, que iguala, ou excede as maiores da Europa, e se viria a fazer inutil o dispêndio, q a mesma Universid.^e fez na sumptuosidade, e grandeza das cazas da livraria, se esta não houvesse de encher-se de livros, cuja falta me tem requerido os lentes.³⁹

Em 1746 enviara uma relação sobre a quantidade de livros pertencentes à Universidade, incluindo também os que não se encontravam *in situ*, isto é, no espaço físico da biblioteca:

Na livraria da Univ.e se achão os volumes seguintes

Em Theologia e S. Padres	1229
Em Cânones	640
Em Leis	1855
Em Medicina	1305
Em Phylosophia	211
Em Mathematica	361
Historia Ecclesiastica	170
Historia Secular	668
Latinidades	105
	6544

Achão-se mais duzentos e noventa e nove volumes quase todos de quarto que se andão distribuindo por todas as Faculd.es a que pertecem — 299

Achão-se mais doze tomos de Marca Mayor em q se contem o Atlas do Danubio, Anathomias, Ervas
Flores 12

39 Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], Mesa da Consciência e Ordens [MCO], Universidade de Coimbra, maço 60, fl. s. n.: documento em “Sobre a conta q deu o Reytor da Universidade de Coimbra p.^a se criar hum Bibliothecario com seu official p.^a a Livraria e se extinguirem outros officios – 16 de Janeiro de 1748”.

Achão se mais secenta e hum tomos de = Acta Eruditorum = e também = Caluor de Pace Ecclesiastica 1 tom = e Rituale Ecclesiasticum 2 tom = Ludovic Ellies Dupin = Antiqua ecclesia disceplina =

Salmesius de Primatu Papae e por ultimo Molindo 4 tomos

$\frac{61}{6916^{40}}$

Todos estes assim o =Acta Eruditorum = como os mais q a estes se seguem estão fechados em estante separada⁴¹

Depois de ter contabilizado um total de 6.916 livros,⁴² o reitor reiterava o pedido que “a livreria publica q com Real permissão de V. Mag.^{de} edificou esta Universidad.^e [...] se devia fazer patente p.^a o uso dos lentes, doutores, estudantes e de todos os curiosos, p.^a o q era necessário constituir officiaes q. tivessem cuidado da mesma livreria”.⁴³ A nomeação dos bibliotecários só será feita pela rainha D. Maria I.

A biblioteca do colégio jesuíta em Salvador (1737-1740): o espaço do triunfo da sabedoria

Em Salvador vivia-se uma situação diferente. Na *Littera annua* escrita pelo padre Alexandre de Gusmão e enviada a Roma em 1694 ficou relatado: “a biblioteca é ampla e rica de 3.000 livros catalogados de todos os escritores que é costume privilegiar; e é renovada e organizada por um diligente e industrioso bibliotecario”.⁴⁴ Uma estimativa feita por Serafim Leite fixa por volta de 15.000 livros o acervo da biblioteca do colégio de Salvador da Bahia no momento da expulsão da Companhia de Jesus em 1759.⁴⁵ Se a biblioteca de Coimbra foi construída e sumptuosamente decorada, mas demorou a ficar habilitada para desenvolver a sua pública função, a biblioteca jesuíta baiana encontrava-se adequadamente organizada e catalogada já nos finais do século XVII. Quando, entre 1737 e 1740, os inacianos decidiram decorá-la, a sua funcionalidade estava assegurada e o seu acervo era copioso. A escolha de não utilizar os artífices irmãos

40 ANTT, MCO, Universidade de Coimbra, maço 60, fl. s. n.

41 A lista dos livros é redigida e assinada por António de Souza de Azevedo (ANTT, MCO, Universidade de Coimbra, maço 60, fl. s. n.).

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Archivum Romanum Societatis Iesus [ARSI], Bras. 5-II, fl. 137: Bibliotheca lata et copiosa ad tria millia librorum numerat ex omni scriptorum, qui desiderari solent; et à diligenti et industrio Bibliopola innovatur et custoditur.

45 Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Petróbras, 2004 (1ª ed. 1938-1950), v. V, p. 216.

da Companhia, como era costume, e de chamar António Simões Ribeiro, entretanto chegado à Bahia, para pintar o teto em quadratura revela a importância da decisão e o significado da obra que os jesuítas baianos se aprestavam a projetar e mandar executar.

A leitura do espaço simbólico da biblioteca não se limita à sala, mas envolve o percurso para aí aceder: o vão anterior à escadaria, a escadaria, a sala e o seu teto. Desde os estudos de Robert Smith, a crítica concordou em reconhecer na quadratura o estilo de António Simões Ribeiro, pois não há registos documentais relativos a esta pintura.⁴⁶ A única referência cronológica refere-se ao assento de azulejos colocados no colégio em 1742, da mesma tipologia dos que se encontram no vão da escadaria.⁴⁷ Porém, uma análise global do espaço e novos dados documentais permitem contextualizar a feitura desta obra e compreender as refinadas implicações do seu significado iconográfico e simbólico.

Os azulejos do vão da escadaria da biblioteca jesuíta testemunham a abertura às ciências modernas e à herança cultural do século XVII no ambiente educacional dos jesuítas baianos. A colocação da alegoria da *Optica* na parede em frente à escadaria e a citação de fontes francesas para o estudo da Poesia, da Retórica e da História visualiza as referências culturais com que os estudantes se confrontavam. Estas, porém, estão postas no lugar de acesso à biblioteca, isto é, colocadas no patamar inferior, antes da rampa da escadaria. A posição estratégica da *Optica* estabelece uma direta conexão com a pintura do teto da sala, pois a ótica inclui os estudos matemático-perspéticos, em cujo alvo a quadratura se justifica e se entende [FIG. 3].

Em 2008, Luís de Moura Sobral propôs uma nova leitura da alegoria do *Triunfo da Sabedoria elevada pelo Tempo e a Fortuna* pintada no espaço central do teto, aberto no topo do espaço ilusionístico e denominado com o termo italiano de *sfondato*.⁴⁸ O historiador decifrou a figura feminina, tradicionalmente identificada com a *Fortuna*, como *Ocasão*, considerando a presença das asas ligadas aos calcanhares, símbolos da fugacidade do momento em que a ocasião aparece. Moura Sobral interpreta a iconografia

46 Raggi, *Italia; Portogallo...*, p. 207-211.

47 Leite, *História...*, V, p. 217.

48 A partir das lacónicas considerações escritas por Reynaldo dos Santos nos anos Sessenta do século XX, os estudos críticos luso-brasileiro individualizaram e, tendencialmente continuam a individualizar, como traço distintivo da pintura de perspectiva realizada no mundo português de época moderna a substituição ‘consciente’, isto é ditada por um suposto ‘gosto nacional português nacional’, do *sfondato* para o assim definido *quadro recolocado* (MELLO, *A pintura de tectos...*, nomeadamente o capítulo específico dedicado a este tema). Ao meu ver, este conceito crítico não é funcional à real compreensão do complexo processo de transmigração da quadratura da Itália, nomeadamente da cidade de Bolonha, para Europa e para os territórios extra-europeus, principalmente para o Brasil. Cf. RAGGI, *Arquitecturas do engano...*, 1º vol, p. 449-468; Giuseppina Raggi, “Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento”. In: Fauzia Farneti, Deanna Lenzi (Eds.), *L'architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Alinea Editore, 2004, p. 161-174.

como um sinal pré-iluminista, valorizador da *Razão* enquanto capacidade necessária para reconhecer a *Ocasão*.⁴⁹ Em estudos recentes reconduzi esta eficaz leitura iconográfica ao contexto propriamente inaciano, nomeadamente ao pensamento do padre António Vieira. Na tradição jesuíta, a ocasião ocupa um papel central para a decifração do mistério, isto é, o reconhecimento da presença do transcendente nas formas sensíveis do mundano.⁵⁰ Os livros proféticos, que o padre António Vieira elaborou nos últimos anos da sua vida depois de ter voltado definitivamente ao colégio baiano, fundamentam-se na reflexão sobre o mistério e são referências importantes para explicar a escolha da quadratura. Em 1696, um ano antes de falecer, padre António Vieira escreveu a Sebastião de Matos e Sousa comentando as ordens recebidas pelo padre geral Giovanni Paolo Oliva para se dedicar à publicação dos seus sermões, entretanto que estava a dedicar-se às suas obras proféticas. Assim comentava com o amigo português estas injunções: “querendo que em lugar de palácios altíssimos me ocupasse em fazer choupanas, que são os discursos vulgares que até agora se imprimiram”.⁵¹ [FIG. 4]

Quarenta anos depois, a decisão de pintar em quadratura o teto da biblioteca jesuíta não foi determinada somente pelo gosto estético, mas elegida pelo seu valor metafórico e simbólico e por conseguir interpretar e visualizar com extrema coerência e eficácia a cosmovidência do padre António Vieira. De facto, a quadratura permitiu edificar, perante os olhos dos estudantes do colégio baiano, os “palácios altíssimos” da sabedoria de Vieira. Como é notório, o colégio formava noviços e as elites da sociedade baiana. Por isso, a sala da biblioteca desenvolvia uma função pública similar à pretendida, mas não implementada até 1778, pela biblioteca de Coimbra. Porém, em Salvador, o espaço metafórico global, criado pela combinação de arquitetura, azulejaria, acervo da livraria e quadratura, representa outra hierarquia e progressão para advir à sabedoria, quando comparado com o da biblioteca coimbrã. Entre os jesuítas baianos, mais do que uma conquista torna-se uma ascensão: o triunfo da *Sabedoria* pertence mais à esfera do mistério da Divina Providência do que à integração das faculdades humanas e angélicas do *Sábio Cristão*. A confirmação da conexão da quadratura baiana com a obra do padre António Vieira encontra-se numa carta inédita do nuncio apostólico de Lisboa que, em 11 de Junho de 1737, escreveu à Santa Sé:

49 Luís de Moura Sobral, “Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation”, *Glasgow Emblem Studies*, v. 13, p. 101-123, 2008; Moura Sobral, “Uma nota...”, p. 511-522. Uma diversa interpretação da ocasião é proposta por João Adolfo Hansen, *Vieira’s Cultural Standards in the State of Maranhão and Grão Pará and in the State of Brazil* (texto recebido do autor e lecionado por ele na Brown University em 2008). Na mesma linha interpretativa colocam-se também os estudos de Alcir Pécora sobre António Vieira.

50 Alcir Pécora, *Teatro do sacramento*, Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 1994.

51 *Ibid.*, p. 45-46, nomeadamente nota n. 23, p. 46.

no dia 15 do mês passado foi representado no Colégio Real das Artes da Companhia de Jesus da Universidade de Coimbra um drama trágico intitulado = O triunfo da Sabedoria = em que muito foi louvada a grande literatura do P. António Vieira da Companhia, já falecido e muito conhecido pela agudeza do seu engenho e pelas obras deixadas impressas. Todo o drama foi dirigido pelo padre João Moura, mestre de letras da mesma Universidade. Numeroso público concorreu para ver tal espectáculo que se tornou ainda mais atrativo pela eficaz estrutura e beleza do teatro e pela excellencia da musica que se tocou.⁵²

Este trecho revela claramente a interdependência e a contemporaneidade de eventos artísticos e culturais entre os dois lados do Atlântico. Enquanto em Coimbra se representava o drama em música *O Triunfo da Sabedoria*, tornava-se reitor do colégio baiano o padre Plácido Nunes (1737-1740). Ele é a figura-chave para identificar o idealizador do programa iconográfico-simbólico e para justificar a opção pela quadratura. O reitor foi definido por Serafim Leite, “um dos homens mais cultos do seu tempo, admirador de Vieira e como ele homem de bibliotecas”.⁵³ De facto, os catálogos trienais da Companhia de Jesus descrevem-no como o literato mais destacado entre os jesuítas no Brasil da primeira metade do século XVIII, após a morte do padre Alexandre Gusmão. Português de nascimento, Plácido Nunes cresceu na Bahia fazendo a sua profissão de fé em Salvador.⁵⁴ Em 1722 foi responsável pela organização e decoração da biblioteca do colégio do Rio de Janeiro, revelando gosto e atenção pelo trabalho artístico. Numa carta enviada para Roma ao padre geral encontram-se descritas as estantes da biblioteca: “em jacarandá e vinhático não são lavradas de qualquer modo mas com tal primor que nos dizer dos que as viam e admiravam, assim deviam ficar, nuas, na arte do entalhe e polimento sem mais pinturas nem dourados por belos que fossem”.⁵⁵ Em 1730, foi reitor do colégio de Olinda e *Consultor* no colégio de Recife em 1735; em 1737 reitor do colégio da Bahia; em 1740 ocupou a função de *Consultor Provinciae*, que manteve até 1755, ano da sua morte.⁵⁶

52 ASV, Segr. Stato, Portogallo, 92, fl.148. il 15 del passato si rappresentò nel Collegio Reale delle Arti della Compagnia di Gesù all'Università di Coimbra un dramma tragico intitolato = Il Trionfo della Sapienza = in cui fu molto lodata la gran letteratura del P. Antonio Vieira della Compagnia già defonto e ben noto per la grandezza del suo ingegno e per l'opere lasciate impresse. Il tutto fu regolato dal padre Giovanni Moura, maestro di lettere umane della medesima Università. Numeroso popolo ricorse per essere spettatore di tale funzione che si rese maggiormente plausibile per il buon ordine e vaghezza del teatro e per l'eccellenza della musica che vi fu convocata

53 Leite, *História...*, V, p. 214.

54 ARSI, Bras. 6-I, fls. 39v, 69, 89, 95v, 101, 146, 162, 176, 195, 198, 216v.

55 Leite, *História...*, VI, p. 425.

56 ARSI, Bras. 10-II, fl. 495.

Como já sublinhei, a arte da quadratura está intrinsecamente ligada à cenografia e ao sucesso do teatro *in musica*. Neste caso, entre o colégio das artes de Coimbra e o colégio de Salvador, criou-se uma osmose que permitiu a reconversão em pintura, em Salvador, do que foi representado em música em Coimbra. A contemporaneidade e a partilha de um mesmo facto artístico entre os dois lados do Atlântico português revela dinâmicas que permitem ultrapassar definitivamente as tradicionais interpretações de dependência e imposição de modelos artísticos do centro à periferia. O libreto do “drama tragico”, sem dúvida, circulou e tornou-se fonte de inspiração para a elaboração do programa iconográfico baiano. Plácido Nunes possuía a formação, o conhecimento e a sensibilidade para transformar em imagens pictóricas, o texto, a música, a cenografia representado em Coimbra. O lema horaciano *ut pictura poesis* encontra, neste evento, a sua transfiguração atlântica: a poesia de um lado do oceano, a pintura do outro. A exaltação teatral do pensamento e da obra do padre António Vieira adquire celebração pictórica estável entre os jesuítas de Salvador, onde o afamado predicador se formou, viveu parte da sua movimentada vida e permaneceu durante os anos da sua velhice quando pôde, enfim, dedicar mais tempo à tentativa de finalizar as suas obras proféticas.

A quadratura na capital do Estado do Brasil: a obra do pintor português António Simões Ribeiro (1735-1755)

Como demonstrado pela realização da pintura do teto da biblioteca do colégio jesuíta, a chegada de António Simões Ribeiro à Bahia despertou na capital do Estado do Brasil um entusiasmo pela quadratura bastante similar ao que se tinha desencadeado em Lisboa pela vinda de Vincenzo Bacherelli. Em Janeiro de 1735, António Simões Ribeiro assinou esta procuração, deixando Portugal para nunca voltar:

Saibam q.^{tos} este Instrom.^{to} de Pr.^{ao} virem q. no anno do nassim.^{to} de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e setecentos e trinta e cinco aos dezanove dias do mês de Janr.^o nesta cid.^e de Lix.^a occid.^{al} ao Chiado e escriptorio de my T.^{ao} pareceo pres.^{te} Antonio Simoens Ribr.^o Pintor que na pres.^{te} monção vai p.^a B.^a de Todos os Santos e por elle foi d.^o que por este Instrom.^{to} faz e constitue seos procuradores bast.^{tes} a sua molher Elena Caetana de Souza e ao R.^{do} D.^r João de Almeida, m.^r na Mouraria e a Joseph de Souza Valdes Batefolha, m.^r na rua dos Douradores.⁵⁷

57 ANTT, Cartório Notarial n.11 (actual 3), cx. 121, L.^o 528, fls. 60v-61. Este documento foi citado por SERRÃO, “A pintura proto-barroca...”, p. 286 e transcrito por Giuseppina Raggi, *Arquitecturas do engano: a longa conjuntura da ilusão / Architetture dell’inganno: il lungo cammino dell’illusione*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade de Lisboa/Università degli Studi di Bologna, Lisboa/Bologna, 2004, v. 2, p. 1370-1371.

Ao longo de vinte anos (1735-1755, ano da sua morte) António Simões Ribeiro atendeu às mais importantes encomendas na cidade de Salvador, transformando os interiores de igrejas e sedes civis em espaços maravilhosos de forte impacto visual e simbólico.

As pinturas para a Santa Casa da Misericórdia (1735)

Logo após o seu desembarque, o grupo social mais poderoso da cidade testou a habilidade do pintor e a novidade da sua arte, incluindo-a na maior campanha de obras executadas pela Santa Casa da Misericórdia na primeira metade do século XVIII. De facto, entre 1732 e 1735, a mesa da Santa Casa promoveu uma série de importantes intervenções artísticas, sendo provedor o cónego Francisco Martins Pereira. Como demonstrou Russell-Wood este período correspondeu ao momento de substituição da classe dirigente da Santa Casa.⁵⁸ Durante o século XVII e até cerca de 1705, os provedores da Santa Casa pertenceram às famílias da aristocracia rural. Com o declínio das grandes famílias do Recôncavo, o perfil económico-social dos provedores do século XVIII mudou. A transição não foi imune de tensões e requereu a intervenção ativa do vice-rei nas eleições dos altos cargos da Santa Casa entre a década de vinte e a de trinta.⁵⁹ Além de poderosos homens de negócios unidos por parentesco às famílias tradicionais baianas, altos funcionários públicos e dignitários eclesiásticos começaram também a assumir cargos nos espaços coletivos da sociedade baiana. Francisco Martins Pereira fazia parte desta camada social e conseguiu dirigir a Santa Casa graças ao beneplácito do vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses.⁶⁰ Durante a sua provedoria, ele sanou a gestão económica e financeira da Irmandade⁶¹ e acompanhou o seu forte crescimento que, entre 1731 e 1735, tocou o ápice dos ingressos registados na primeira metade do século XVIII, acolhendo, nestes cinco anos, muitos portugueses oriundos das regiões do Douro e do Minho.⁶² A nova direção da Santa Casa da Misericórdia serviu-se também das artes para afirmar seu mandado. A concentração de obras durante este quinquénio manifestou visualmente a eficácia do governo de Francisco Martins Pereira e a força do seu poder e facilitou a ascensão de novos atores sociais. Por exemplo, em todos os termos de ajustes das obras promovidas, o provedor é acompanhado por João de Miranda Ribeiro, mestre carpinteiro. Natural da arquidiocese do Porto,

58 A.J.R. Russell-Wood, *Fidalgos e filantropos: a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550-1750*. Brasília: UNB, 1981, p. 91-92.

59 *Ibid.*, loc. cit.

60 *Ibid.*, p. 92

61 Arquivo da Santa Casa da Misericórdia da Bahia [ASCBA], *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fls. 175-177v.

62 Russell-Wood, *Fidalgos...*, p. 98-99.

João de Miranda Ribeiro ingressou na Santa Casa baiana em 1717 e foi registado entre os irmãos menores devido à sua condição de oficial mecânico. A sua trajetória biográfica demonstra as possibilidades de ascender entre as malhas da sociedade de Salvador. Ele conseguiu acumular grande fortuna, tanto que o filho, Agostinho de Miranda Ribeiro, foi aceite na Santa Casa, em 1754, como irmão superior.⁶³ Mais interessante ainda é a constatação que, em 1733, isto é, durante o desenvolvimento da campanha de obras na Santa Casa da Misericórdia, João de Miranda Ribeiro, junto com outros cidadãos, pediu e obteve a autorização régia e apostólica para fundar o convento de religiosas franciscanas capuchas de Nossa Senhora da Conceição da Lapa,⁶⁴ cujas obras dirigiu e concluiu em 1744 e onde enclausurou as suas cinco filhas, tornando-se uma personalidade de destaque no âmbito da sociedade civil.

Na Santa Casa da Misericórdia as obras tinham começado alguns anos antes da chegada de António Simões Ribeiro. Entre 1732 e 1735, os irmãos ocuparam-se, principalmente, da decoração da sala do despacho, dos tetos dos dois coros da igreja e da renovação da capela-mor. Os irmãos aproveitaram de imediato a vinda do reino do pintor português e, embora não se encontre nenhum documento a respeito, as pinturas do teto em caixotões da sala do despacho devem-lhe ser atribuídas por evidência estilística, como demonstrado pelo estudo de Luís de Moura Sobral.⁶⁵ Em 31 de Agosto de 1732, a mesa resolveu “finalmente [...] em se fazer o tal forro [da Casa do Despacho] de vinhatico apainelleado com vinte e hum painéis muito bem guarnecidos de boas moldura de cedro”,⁶⁶ servindo-se do ofício do próprio João de Miranda Ribeiro. O termo de ajuste foi assinado pelo provedor Francisco Martins Pereira e pelos irmãos Francisco da Cunha Torres, António Gomes de Araújo, Manoel Pinto da Cruz, Manoel Lopes Ribeiro, António de Matos Braga, Francisco de S. Tiago, João de Miranda Ribeiro. No momento do desembarque de António Simões Ribeiro o teto apainelado da sala do Despacho aguardava ainda ser pintado. Tal como aconteceu também para a nave da igreja franciscana, o pintor português foi incumbido de realizar

63 Russell-Wood, *Fidalgos...*, p. 100.

64 Marieta Alves, *Pequeno guia das igrejas da Bahia - Convento da Lapa*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1967, p. 3: a Provisão régia é datada 13 de Outubro de 1733, o Breve da Santa Sé 15 de Abril de 1734. Para as implicações político-sociais desta fundação religiosa veja-se Rebeca C. de Souza Vivas, *Aspectos da ação episcopal de D. José Botelho de Matos sob a luz das relações Igreja-Estado (Bahia, 1741-1759)*. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH-UFBA, Salvador, 2011, em especial o capítulo 4.

65 Luis de Moura Sobral, “Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia”, *Varia História*, v. 24, n° 40, p. 511-522, Julho-Dezembro 2008.

66 ASCBA, *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fl. 185r-v. Os documentos relativos às obras da Santa Casa são citados e, por vezes transcritos com indicação de cota desatualizada, por Carlos Ott, *A Santa Casa da Misericórdia da cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1960, p. 160.

os quadros de figura necessários à finalização destes sumptuosos tetos em caixotões, que se encontravam já montados. Embora fosse principalmente um pintor de quadratura, o novo contexto ofereceu-lhe a possibilidade de aplicar a sua habilidade pictórica ao campo figurativo. Vale a pena lembrar que a tipologia decorativa realizada em 1733 no teto apainelado do coro da igreja da Santa Casa recorria, ainda, à pintura de brutesco. Além da pintura figurativa, necessária e mais apreciada da decoração de brutesco para completar os tetos em caixotões, a novidade da quadratura atraiu logo o interesse dos encomendantes baianos que a escolheram para finalizar a renovação da capela-mor da igreja, onde tinham acabado de construir o zimbório. Entre 1734 e 1735 o projeto desta obra envolveu todas as personalidades da cidade dotadas de conhecimento técnico, teórico e artístico, pois os irmãos tinham plena noção da sua importância. Reunidos em mesa, eles cogitaram que

estando o corpo da igreja desta Santa Casa ornado com toda a gravidade e perfeição se achava a Capella-mor, sendo a parte principal della, sem o mesmo asseyo e com defeito de muito escura e que para poder ficar em muita clarridade e correspondendo a dita Igreja, hera conveniente abrir alguas luzes no teto da abobeda, e fazerlhe na dita Capella as mais obras que [...] precisa fosse [...] e depois de ouvirem e consultarem o cap.^m Ingenheyro, Mestres dos officios de Pedreyro e Carpinteyro, e pessoas architetos, e inteligentes em semelhantes obras, convierão e assentarão em q.^e se abrisse hum zimbório no teto da abobada da dita Capella mor, e nella se fizesse todas a mais obras que houvesse mister, correndo-a mais para trás, assim para ficar a dita capella muito clara, como com todo o asseyo, tudo para mayor perfeição e esplendor da Igreja desta dita Santa Caza e juntamente convierão que a obra de Pedreyro que fosse necessária a fizesse o Irmão da mesma Meza Phelipe de Oliv.^a Mendes, por ser mestre do mesmo officio [...] e se obrigou fazer no teto da Capella-mor hum oculo gr.^e e capaz p.^a dar luz e ficar com toda a clarid.^e a Capella-mor⁶⁷

A escolha foi ponderada e compartilhada com as pessoas competentes da sociedade baiana. A solução adotada relembra a da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia de Viana de Castelo, reconstruída nas décadas anteriores pelo engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos, avô do engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, que em 1738 passou no Rio de Janeiro⁶⁸ e que, provavelmente, foi o projetista da nova capela-mor e do

67 ASCBA, *Livro 14 de Acórdãos*, 1681-1745, fl. 199v. Carlos Ott cita e transcreve todos estes documentos cuja indicação de cota e numero de folha estão desatualizados. Ott, *A Santa Casa...*, p. 177-178.

68 Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, *Desenho e designo. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Fapesp – Edusp, 2011.

zimbório da igreja de Nossa Senhora do Pilar em Vila Rica (1741).⁶⁹ O alto número de ingressos de portugueses oriundos das regiões do Norte de Portugal registado nestes anos contribuiu para a constituição de uma rede de circulação de modelos que não envolvia somente os dois lados do Atlântico, mas circulava também pelas vias de comunicações e trocas comerciais entre a Bahia e Minas Gerais.

Assim, em 1 de Agosto de 1734, mandou-se retirar o retábulo pelo entalhador e irmão da Santa Casa, António Pereira da Sylva.⁷⁰ No dia 4 de Agosto o pedreiro e irmão da Santa Casa, Philipe de Oliveira foi incumbido, como citado no documento acima, da construção do zimbório.⁷¹ No mesmo dia assinou-se também o termo de ajuste para o douramento do retábulo.⁷² No dia 13 de Fevereiro de 1735, foram encomendados os vidros para o novo zimbório.⁷³ No dia 20 de Fevereiro, mandaram o entalhador António Mendes da Sylva realizar a obra de talha, pois: “estando feito como com effeito estava o zimbório do teto da abobeda da capella mor, hera conveniente para mais perfeição della, e asseyo do dito zimbório, se mandasse este cobrir de talha, de sorte que parecesse mais acertado”.⁷⁴ Em 1 de Maio de 1735, “visto estar já o zimbório cuberto da talha que se mandou fazer, hera mayor perfeição e asseyo para a capella mor que a dita talha fosse dourada, fazendose esta obra de sorte que parecesse mais agradável”,⁷⁵ incumbindo para este fim o mestre dourador e alferes Manoel da Rocha Lordello. No dia 4 de Maio, foi ajustada a pintura de quadratura com António Simões Ribeiro.⁷⁶ Em 30 de Junho de 1735, mandou-se “cobrir cornijas, ilhargas e tudo o mais q.^e estivece em cal do arco para dentro a capela-mor, tudo coberto em talha na forma do risco que se apresentou.”⁷⁷ A nova decoração da capela-mor, hoje desaparecida,⁷⁸ mostrava uma obra de arte total, onde arquitetura, pintura, talha e efeitos luminosos se acordavam para preencher globalmente o espaço, transformando-o numa ‘arquitetura maravilho-

69 Rodrigo Almeida Bastos, *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP, São Paulo, 2009, p. 172-185, nomeadamente p. 175-178. Edificado em madeira foi destruído em 1770. O vão se encontra hoje coberto pela pintura circular da *Santa Ceia* colocada ao centro da abóbada (Ibid., p. 181).

70 ASCBA, *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fl. 198v. Ott, *A Santa Casa...*, p. 176-177.

71 Ibid., fl. 199v. Ibid., p. 177-178.

72 Ibid., fl. 200v. Ibid., p. 178-179.

73 Ibid., fl. 202v. Ibid., p. 180.

74 Ibid., fl. 212v. Ibid., p. 180.

75 Ibid., fl. 213. Ibid., p. 180.

76 Ibid., fl. 213v. Ibid., p. 181.

77 Ibid., fl. 219.

78 Luis Alberto Ribeiro Freire, *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

sa'. Nenhuma parte da superfície de cal visível nas paredes e na abóbada ficou à vista, tudo foi recoberto por talha dourada ou arquiteturas pintadas. Neste conjunto artístico a quadratura jogou um papel fundamental, mostrando à cidade a sua potencialidade expressiva e o seu impacto visual. Escolhendo a quadratura, os irmãos da Santa Casa demonstram claramente seu interesse e apreço por esta arte e motivaram a opção considerando que

hera também necessário para mais ornato della que se mandasse pintar a sua abobeda, com a perfeição que pedião as mais boas obras que se lhe havião feito, para que ficassem todas em boa correspondencia [...] para mais magnificência da dita Capella mor. E considerando-se que havia pouco tempo, tinha chegado do reino hum Pintor por nome Antonio Simões Ribeiro, o qual era muito perfeito na sua arte; se tratou com elle de fazer a referida obra.⁷⁹

Acostumados a se servirem de artífices pertencentes à Santa Casa, como o carpinteiro João de Miranda Ribeiro, o pedreiro Philipe de Oliveira, o entalhador António Pereira da Sylva, os irmãos não hesitaram em dirigir-se ao artista forasteiro, tal como fará alguns anos depois o padre jesuíta Plácido Nunes, demonstrando como a nova arte da quadratura respondesse às expectativas artísticas e culturais das elites sociais da cidade.

A pintura da sala do Senado da Câmara de Salvador (1736)

Entre 1729 e 1733, engendrara-se uma forte polémica entre os vereadores e o vice-rei por ele ter mandado montar a primeira sala de teatro do Brasil no salão da Câmara.⁸⁰ Vasco Fernandes César de Menezes correspondeu, em Salvador, ao novo surto de interesse pela ópera em música que se vivia naqueles anos na corte de Lisboa.⁸¹ O interesse para o teatro em música confirma a sensibilidade do ambiente baiano para o contexto

79 ASCBA, *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fl. 213v. O termo de ajuste é assinado pelo provedor Francisco Martins Pereira, pelo escrivão António de Castro e pelos irmãos Phelipe de Oliveira Mendes, Manoel Gomes da Sylva, Miguel Pereira Gonçalves, Julião Francisco, Manoel Pereira Mendes, José Luiz de Souza, Caetano Lopes Vilas Boas, Pedro Monis Barbosa de Vasconcellos, Francisco Mendes de Carvalho e por Antº Simões Ribeiro. Para uma aprofundada reflexão sobre a pregnância conceptual dos termos utilizados nas fontes documentais como, por exemplo, “conveniência”, “perfeição”, “magnificência” veja-se Rodrigo Bastos, *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2012.

80 Rosana de Moraes Marreco Orsini Brescia, *C'est là que l'on joue la comédie: les casas da ópera en Amérique portugaise (1719-1819)*. Tese (Doutorado) – Univ. de Paris IV – Sorbonne/Univ. Nova de Lisboa, Paris/Lisboa, 2010, p. 118-119.

81 Raggi, “A idealização de dois teatros...”

cultural propício à recepção da quadratura, sendo esta intrinsecamente vinculada à da cenografia por intermédio da perspectiva.

No tempo em que João de Miranda Ribeiro tomava parte ativa nas decisões da mesa da Santa Casa da Misericórdia, estava envolvido com a Câmara de Salvador como pintor e como carpinteiro.⁸² Em Outubro de 1736, isto é, no ano seguinte ao contrato para a realização da quadratura da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia, António Simões Ribeiro, também, estipulou com os vereadores de Salvador o “Termo de arrematação da pintura do forro da sala grande da Vereação do Senado da Câmara”,⁸³ para que recebeu o pagamento de 120.000 reis no dia 17 de Novembro do mesmo ano:⁸⁴

Aos dezasete dias do mês de Outubro de mil e setecentos e trinta e seis annos nesta (fl. 93) cid.^e de Salvador da B.^a de Todos os Santos e nas Cazas da Câmara e [?] o d.^o Juiz de fora Ant.^o Per.^a Corte Real e mais vereadores que hora servem abx.^o [?] centovinte mil reis havia lançado [?] mestre pintor Ant.^o Simoens Ribeyro com as condicoens de pintar de gesso branco com colla de retalho, com filletes azuis e vermelhos, e nos painéis do meyo as armas da cid.^e e nos cantos do forro huns floroens e de mandar fazer os andaimes a sua custa [...] Corte Real / Manoel Azevedo / Cunha / Figueiredo / Ant.^o Simois Ribeir.^o / João Glz Coelho / Veríssimo da Sylva Pr.^a / [?] Abreu Lima⁸⁵

A pintura do teto do Senado se perdeu, embora “huns florões nos cantos do forro”⁸⁶ possam encontrar a sua direta correspondência, ainda hoje visível, nos cantos da nave da igreja dos franciscanos. A fonte documental descreve uma organização da

82 Arquivo Histórico Municipal de Salvador [AMS], *Arrematações – Contratos de obras*, 1720-1754, fls. 54r-v, onde se encontram registados pagamentos ao “pintor” João de Miranda Ribeiro relativos ao ano de 1730. Em Dezembro de 1733, um ano depois ter realizado o forro apainelado da sala do Despacho da Santa Casa da Misericórdia e logo após à conclusão da polémica sobre a ocupação da sala dos vereadores pelo teatro do vice-rei, João de Miranda Ribeiro arrematou a reparação e o reboque do “forro da Caza [...] para audiência do D.r Juiz de Fora”, *Ibid.*, fl. 75. Cf. Ott, *A Santa Casa...*, p. 181, com indicação de cota e numero de folha desatualizadas.

83 AMS, *Arrematações – Contratos de obras*, 1720-1754, fls. 92v-93.

84 AMS, *Camara, Pagamento pelo Senado*, 1729-1739, fl 99v: “O Dr Juiz de fora e vereadores e procurador do Senado [?] Cid.e de Salvador da Bahia de Todos os Santos V mandamos ao Thez.^o deste Senado Manoel Henrriq.s Aires que por este nosso m.do pague ao An.to Simões Rib.ro cento e vinte milrs q.e tantos se lhe estão devindo da pintura do forro da Salla grande da Vereação da Cam.ra q.e rematou neste Senado e por este [?] do escrivão da Cam.ra e por ambos assinada em q.a com [?] haver recebido a d.a quantia do d.o Thez.o se lhe levará em [?] q.e der do d.o seu recebimento sendo este [?] e Reg.do no L.o a q.e tocar Va e Cam.ra de novr.^o diezasete de settecento e trinta e seis annos.

Ant.^o Cardoso da Fon.ca / [?] / Real / Azevedo / Cunha / Figueiredo.

85 AMS, *Arrematações – Contratos de obras*, 1720-1754, fls. 92v-93.

86 AMS, *Arrematações – Contratos de obras*, 1720-1754, fls. 92v-93.

pintura mais simples da quadratura realizada na capela-mor da igreja da Santa Casa, determinada pelo facto de se tratar de um teto apainelado que não deixava a superfície lisa e livre de ser transformada pela invenção de arquiteturas pintadas. Esta obra parece aparentar-se mais à realizada na sala do Despacho da Santa Casa, cuja função consoava com a do Senado. Porém, o programa decorativo, embora simplificado, manteve o elemento central próprio das construções de quadratura, isto é, o triunfo e/ou a elevação da alegoria mais significativa da iconografia pintado no *sfondato*. No caso da sala do Senado, as armas da cidade de Salvador ocupavam “os painéis do meyo”.⁸⁷ O uso do plural indica um espaço amplo no centro do teto e, considerando as dimensões ainda visíveis da sala, o emblema heráldico da cidade foi provavelmente representado no meio do espaço do céu, sustentado e/ou ladeado por *putti* ou outras alegorias (a *Fama*?), em conformidade com os modelos difusos na época. Utilizando a mesma linguagem do espaço teatral (a ilusão de formas, histórias e espaços em função alegórico-celebrativa), os vereadores quiseram marcar a reapropriação do lugar do Senado, escolhendo a forma artística mais adequada: a quadratura.

A quantia de 120.000 reis recebida pelo Senado, face aos 150.000 que foram pagos a António Simões Ribeiro pelos irmãos da Misericórdia para realizar a obra mais complexa da capela-mor, testemunha o deslumbramento suscitado por esta sua primeira quadratura executada em Salvador. Tal como aconteceu em Lisboa com a primeira obra pintada por Vincenzo Bacherelli na igreja da nação italiana, a demonstração prática da qualidade estética, visual e simbólica da quadratura dada por António Simões Ribeiro na igreja da Misericórdia desencadeou um processo de emulação e de concorrência artística entre todos os potenciais encomendantes baianos. Este apreço coletivo, ao longo de 20 anos, transformou os espaços públicos (religiosos e civis) de Salvador em espaços plurissemânticos. Além de dotar a cidade do mais rico acervo de pinturas de quadratura do Brasil, a adesão dos diferentes grupos sociais à capacidade simbólico-expressiva desta arte reconverteu o centro da cidade num espaço dinâmico de afirmação de identidades, de diálogos e de conflitos de poder, visualizados através da quadratura.

87 AMS, *Arrematações – Contratos de obras, 1720-1754*, fls. 92v-93: Aos dezasete dias do mês de Outubro de mil e setecentos e trinta e seis annos nesta (fl. 93) cid.e de Salvador da B.a de Todos os Santos e nas Cazas da Câmara e [?] o d.o Juiz de fora Ant.º Per.a Corte Real e mais vereadores que hora servem abxº [?] centovinte mil reis havia lançado [?] mestre pintor Ant.º Simoens Ribeyro com as condicoens de pintar de gesso branco com colla de retalho, com filletes azuis e vermelhos, e nos painéis do meyo as armas da cid.e e nos cantos do forro huns floroens e de mandar fazer os andaimes a sua custa [...] Corte Real / Manoel Azevedo / Cunha / Figueiredo / Ant.º Simois Ribeiro / João Glz Coelho / Veríssimo da Sylva Pra / [?] Abreu Lima

As quadraturas na igreja de São Francisco (1741-1743)

Os franciscanos responderam também de forma entusiasta à possibilidade de utilizarem a quadratura. A sua igreja estava já em estado avançado de acabamento, quando António Simões Ribeiro chegou à Bahia e eles optaram, como fizeram os irmãos da Santa Casa da Misericórdia, por lhe entregar a execução dos quadros do sumptuoso teto em caixotões da nave.⁸⁸ Porém, tendo à disposição a superfície lisa dos tetos abobadados dos curtos transeptos laterais, encomendaram que estes fossem pintados em quadratura. Entre 1741 e 1743, o 38º guardião frei Manuel do Nascimento não renunciou à novidade, promovendo:

grandes obras, e de consideração. No seu tempo se assentou no pavimento da capela-mor a alcatifa de pedra; mandou vir do Reino e assentou as sepulturas de pedra mármore branca e vermelha em todo o cruzeiro da igreja, das grades para cima. Mandou fazer e assentou em sua perfeição o grande retábulo do altar da S.ra da Gloria; colocou nele uma imagem nova da mesma Senhora e outra de Santa Ana em o nicho inferior junto à baqueta do altar, no meio. Dourou o altar de S. Luís e o da S.ra da Glória e os dois arcos grandes de ambos estes altares, e mandou pintar os seus tetos. Fizeram-se, no seu tempo, os remates das tribunas da igreja ainda que não se assentaram por não estar acabado de todo de umas das bandas. Nos eu tempo se fez um órgão para o coro, que custou quinhentos mil réis, que não deixou no coro por não consentir o P.e Visitador; este órgão foi dado por uns devotos⁸⁹

Assim, acabado de pintar o teto da biblioteca jesuíta (1737-1740), António Simões Ribeiro dedicou-se às duas abóbadas laterais da igreja franciscana (1741-1743). Considerando a forma e o lugar da superfície a pintar, o quadraturista escolheu uma solução ilusionística integralmente arquitetónica. Em lugar do *sfondato*, o artista português optou por criar um lanternim com óculos abertos para o céu azul [FIG. 5]. Esta escolha revela uma interessante ligação com a obra realizada na capela-mor da Santa Casa da Misericórdia, mostrando a capacidade própria da arte da quadratura de jogar entre arquitetura real e pintada. No caso franciscano, o zimbório é pintado, embora permaneça sugestivamente intacta a ideia da luz que penetra no vão, iluminando do alto o altar. Uma das múltiplas funções da quadratura é substituir em pintura o que não pode ser construído em arquitetura. O teto da igreja lisboeta de São Roque (1586-1587), a cúpula

88 Luís de Moura Sobral, "Ciclos das pinturas de São Francisco". In: Maria Helena Ochi Flexor, Hugo Fragoso, OFM (Org.), *Igreja e convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 269-313.

89 *Livro dos guardiões do convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*. Prefácio e notas de fr. Venâncio Willeke. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978.

do cruzeiro da igreja de Sant'Inácio em Roma (1685), são exemplos desta sua qualidade de 'maravilhosa'. Para criar uma eficaz ilusão espacial, os artistas especializados nesta arte estavam cientes, também, da importância de reforçar pictoricamente o jogo entre luz natural e pintada. Os pintores estudavam a posição das fontes de luz real (janelas, óculos, portas) para realçar, através do fortalecimento ou do abrandamento pictórico dos efeitos de claro-escuro, a tridimensionalidade e a verosimilhança dos espaços arquitetônicos que criavam. No caso da igreja franciscana, os zimbórios pintados elevam e articulam arquitetonicamente os dois tetos laterais, enriquecendo, ao mesmo tempo, os efeitos de luminosidade do interior.

A quadratura entrou no meio franciscano brasileiro através da obra de António Simões Ribeiro na Bahia e da sumptuosa decoração do interior da igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Rio de Janeiro. Estas pinturas marcaram o começo de uma longa afeição da Ordem franciscana pela pintura de arquiteturas no Brasil. A partir da segunda metade do século XVIII, tornou-se incontestadamente a tipologia pictórica privilegiada pela Ordem e foi utilizada em numerosos conventos do Nordeste brasileiro e das Ordens Terceiras disseminadas na América Portuguesa. Fica ainda por fazer a história da trama de relações artísticas, religiosas, teleológicas, culturais e políticas que expliquem e conectem as pinturas de quadratura dos conventos franciscanos de Salvador, Olinda, João Pessoa e Penedo. Ficam, também, por aprofundar as dinâmicas estéticas e sociais que justifiquem e interliguem a difusão da pintura monumental de arquiteturas entre as Ordens Terceiras de São Francisco do Brasil.

Novas pinturas de António Simões Ribeiro: o teto da nave da Ordem Terceira de Santo Domingos de Salvador (1743-1745), os do convento de Santo António de Cairu (1749-1750)

Um caso de grande interesse relativo à utilização da quadratura como meio impactante de afirmação de um grupo social é representado pela encomenda da pintura do teto da nave da Ordem Terceira de Santo Domingos, única no Brasil colonial.⁹⁰ A vedação da entrada dos dominicanos, confirmada pelo rei D. Pedro II no começo do século XVIII, não impediu a constituição em Salvador de uma poderosa Ordem terceira, cuja igreja foi construída e completamente decorada num breve lapso de tempo (1730-1747). O fato de não ter havido longas demoras ou interrupções durante a sua construção é bastante invulgar para a época, o que confirma a força económica dos irmãos e a capacidade de se imporem no tecido social da cidade. A ereção da sua igreja na área do terreiro de

90 Maria Vidal de Negreiro Camargo, *Os Terceiros dominicanos em Salvador*. Tese (Mestrado) – FFCH-UFBA, Salvador, 1979, p. 1.

Jesus denuncia também uma vontade estratégica. Eles escolheram instalar-se no lugar simbólico por excelência do poder das ordens religiosas: defronte aos Jesuítas e ao lado e um pouco à frente dos Franciscanos.

Em anos recentes, atribuí nova data para a pintura do teto desta igreja, antecipando a sua realização para a primeira metade do século XVIII, nomeadamente entre 1743 e 1745.⁹¹ [FIG. 6] A primeira atribuição ao pintor António Simões Ribeiro, avançada em 2009, foi confirmada pelas fontes de arquivo,⁹² tirando razão crítica à atribuição da pintura a José Joaquim da Rocha e à sua datação de finais do Setecentos.⁹³ Estes novos dados permitem contextualizar e compreender melhor o papel visual fundamental que a quadratura jogou nas relações de força e nos equilíbrios de poderes entre os diferentes grupos da sociedade baiana. No segundo livro do Tombo, começado em 1829 e atualmente guardado no arquivo da Ordem Terceira, encontram-se resumidos os principais eventos da história da comunidade desde a sua fundação. Em 30 de Outubro de 1723:

havendo varios Irmãos, dispersos nesta cidade e Reconcavo, terceiros da Ordem do Nosso Patriarcha S. Domingos da cidade de Lisboa, do Porto e da villa de Vianna do Minho, se ajuntarão estes no mosteiro de S. Bento desta cidade [...] e se unirão em forma de congregação e depois pedirão confirmação ao Provincial da Primeira Ordem do convento religioso de Lisboa, dando autoridade a hum religioso que aqui andava [o português frei Gabriel Baptista] [...] que estabelecesse a nossa Veneravel ordem Terceira de baixo de estatutos iguaes aos das Ordens mencionadas no Reino de Portugal.⁹⁴

91 Raggi, “António Simões Ribeiro...”, p. 57-58; Raggi, “Italia; Portogallo...”, p. 207-211. O presente artigo foi finalizado em 2014. Está a decorrer neste tempo de 2015 o restauro da igreja da Ordem Terceira de Santo Domingos que envolve também o da pintura do teto. A equipa continua a atribuí-lo ao José Joaquim da Rocha. Por enquanto não tive a oportunidade de analisar de perto a pintura em fase de restauro nem de dialogar com a equipa responsável.

92 Arquivo da Venerável Ordem Terceira de Santo Domingos de Salvador da Bahia [AOTSD], Livro II do Tombo (1829 - 1952), fl. 2.

93 Carlos Ott, *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900) – Pintura*, v. III, Salvador, 1993. Marieta Alves, *Ordem Terceira de S. Domingos – Pequeno Guia das Igrejas da Bahia*. n. VI. Salvador, 1950. No seu texto Marieta Alves não fala na autoria e na datação do tecto, porém no seu caderno de trabalho encontra-se a transcrição sintética do Livro II do Tombo guardado no AOTSD com o seguinte comentário: “A p. 50 achava-se a notícia da chegada da Imagem de Christo de Lisboa. Do Throno. O contracto da pintura do teto da Igreja certamente encontrava-se à p. 132. Pelas informações que se seguem devia ter sido executada em 1745 mais ou menos”. Mais à frente lê-se: “A p. 132 encontrava-se o contracto feito com o artista que pintou o tecto da Igreja cujo nome não foi revelado! A p. 149 encontrava-se o contracto com o entalhador Antonio Mendes da Silva autor do primitivo retábulo da capela-mor [...]”. O caderno encontra-se no Arquivo Publico do Estado da Bahia [APEB], Arquivos Privados [AP], Arquivo Marieta Alves [AMA], pasta n. 35, p. s.n..

94 AOTSD, Livro II do Tombo (1829 - 1952), fl. 2. Veja-se também Camargo, *Os Terceiros...*, p. 9

Assim, o grupo social que se constituiu, fundamentava-se na naturalidade portuguesa dos irmãos e na sua pertença no reino à Ordem terceira dominicana.⁹⁵ Eles eram maioritariamente homens de negócios⁹⁶ e o seu reagrupamento sociorreligioso inseria-se no movimento de mudança social detectado por Russel-Wood em relação à substituição do grupo dirigente da Santa Casa da Misericórdia.

Da igreja de São Bento, a congregação recém-constituída mudou-se para o Hospício da Palma.⁹⁷ Em meados dos anos vinte, os terceiros dominicanos buscaram o melhor sítio onde construir a própria igreja: “alguns irmãos querem fundar a ordem ao pé da igreja de São Bento por ser parte muito airosa e outros no sitio da Nossa Senhora da Lapa”.⁹⁸ Nesta altura deu-se o conflito com os paroquianos da igreja da Barroquinha, da qual os terceiros dominicanos queriam tomar posse, avançando o pedido por serem mais “de cem Irmãos os que na dita cidade profecção”.⁹⁹ O informe escrito pelos paroquianos da Barroquinha e alegado ao pedido de esclarecimento do vice-rei reduziu drasticamente o número, identificando num “boticário da Ribeyra bem conhecido de V. Ex.^a”¹⁰⁰ um dos poucos professores. Talvez se tratasse do irmão Manoel António Lima, cujo legado de 2:500\$000 reis foi recusado pela mesa da Ordem Terceira nos finais dos anos quarenta, por ser ele “o primeiro fundador da Ordem e nella ser doze vezes mesario e quase sempre prior”.¹⁰¹ Embora os documentos relativos à polémica com a paróquia da Barroquinha não esclareçam o número real de ingressos, o facto de os terceiros dominicanos constituírem uma rede social que vinculava profundamente a cidade com o Recôncavo, isto é, o comércio com a produção do *hinterland* de Salvador resulta verídico. Desde a sua constituição, o grupo dos terceiros dominicanos visava implantar na cidade o próprio espaço de identidade e religiosidade. Desde logo eles demonstram possuir o poder numérico e económico suficiente para perseguir esta vontade e “querendo por todas as formas porêem-se independentes com Igreja e Caza

95 Nas fontes de arquivo são assinalados casos de expulsão de irmão por terem apresentado patentes falsa de pertença em Portugal a Ordens Terceiras dominicanas, in AOTSD, Livro II do Tombo, fl. 3.

96 Camargo, *Os Terceiros...*, p. 13.

97 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2.

98 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2.

99 APEB-AP-AMA, pasta 34, caderno s.n.: transcrição do documento guardado na BN/RJ, II – 34, 5, 57 “Requerimentos e o parecer de Vasco Fernandes César de Menezes dos Irmãos Terceiros Dominicanos de Bahia”.

100 APEB-AP-AMA, pasta 34: transcrição do documento da BN/RJ, II – 33, 27, 65 “Ordem regia a Vasco Fernandes César de Menezes para que desse sua informação à petição dos Irmãos Terceiros de S. Domingos”

101 AOTSD, II Livro do Tombo, fls. 3v-4.

própria, comprarão neste Terreiro do Collegio [...] humas casas [...] e depois de demolidas, puserão a primeira pedra em 18 de Dezembro de 1731”.¹⁰²

A independência pretendida não dizia somente respeito à construção da sua própria igreja, mas tocava o nervo mais vibrante da autonomia em relação à Ordem primeira lusitana. Como anotado no II Livro do Tombo: “já em Abril de 1729 trabalhavam os Irmãos em obter hum breve do Summo Pontífice para ficarem separados dos Frades dominicanos de Lisboa, pelas muitas desatenções e arrogantes authoridades que sobre os Irmãos Terceiros avogavam a si o Padre, ou Padres Directores que de Portugal lhes mandava o Padre Provincial trianualmente”.¹⁰³ Este pedido chegou à sua afirmativa conclusão em 1742 quando, por breve apostólica, a Ordem Terceira de Santo Domingos passou a ficar sob a jurisdição ordinária eclesiástica. O arcebispo da Bahia nomeava o padre secular para a direção espiritual da comunidade, tendo de ser, este, irmão terciário dominicano também.¹⁰⁴ O processo de separação da Ordem primeira de Lisboa abriu um espaço maior de construção da própria identidade que manteve fortes vínculos com as Ordens Terceiras lusitanas, mas que criou, também, uma interessante trama de relações locais e territoriais com os Terceiros franciscanos e com a Ordem de São Francisco, autónoma da Província de Portugal desde os finais do século XVII.

Assim, encontrado o terreno apropriado, os terceiros dominicanos assinaram o termo de ajuste com o mestre pedreiro João Antunes dos Reis,¹⁰⁵ a primeira mesa reuniu-se em casas de aluguer em 1732¹⁰⁶ e a primeira missa foi celebrada no dia 24 de Novembro de 1732.¹⁰⁷ Em 1737, isto é, no breve espaço de 5 anos, a igreja encontrava-se já acabada e estavam a serem assentados os altares colaterais.¹⁰⁸ No dia 13 de Abril deste mesmo ano, “com grande aparato e grandeza” foi trazido e posto na igreja o Santíssimo Sacramento.¹⁰⁹ A decoração global da nave ocorreu entre 1737 e 1745 e “a pintura do tecto da igreja”¹¹⁰ foi arrematada entre 1743 e 1745. Logo após o acabamento da nave, os irmãos

102 AOTSD, II Livro do Tombo, fls. 2-2v.

103 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2.

104 Camargo, *Os Terceiros...*, p. 15. A primeira Companhia de familiares resulta instituída, embora sem notícias de actividade até 1770, na Bahia em 1713. Veja-se também Bruno Feitler, *Nas malhas da consciência. Igreja e Inquisição no Brasil*. São Paulo: Alameda; Phoebus Editora, 2007.

105 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2v

106 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2v.

107 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.3.

108 ALVES, *Ordem terceira...*, p.5

109 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.3v.

110 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.3v. Como já expliquei, as primeiras páginas do II Livro do Tombo apresentam a cópia sumária dos principais verbetes registados nos livros de Acordãos 1º, 2º e 3º. A pintura do tecto da nave

decidiram construir o carneiro e acrescentar e aumentar o decore da capela-mor¹¹¹. Para este fim, antes de 1748, estipularam o ajuste para a realização do retábulo com o mestre entalhador António Mendes da Silva,¹¹² o mesmo artífice que tinha realizado o da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia e que realizará o da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lapa. Por volta de 1750, os irmãos ajustaram também a “pintura da capella-mor”,¹¹³ hoje desaparecida. Embora o pintor não seja nomeado pela fonte documental, é lícito supor que tenha sido encarregado, mais uma vez, António Simões Ribeiro para dar continuidade e aumentar a magnificência já alcançada na nave.

Em 1758, uma petição dirigida ao rei D. José I pelos terceiros dominicanos baianos afirmava que “eles haviam edificado sua capela com tanta magnificencia e perfeição que era dos templos mais sumptuosos da Bahia [...] e que as paredes estavam cobertas de talha dourada”.¹¹⁴ Atualmente o interior da igreja mostra a feição adquirida pelas obras de renovação levadas a cabo na segunda metade do século XIX,¹¹⁵ tendo perdido o fulgor e a complexidade de ‘obra de arte total’ idealizada e realizada pelos primeiros irmãos. O teto da nave, embora fortemente repintado, fica como testemunha desta época por ter sido, finalmente, reposicionado no justo contexto cronológico e artístico. As inclinações estéticas e artísticas que guiaram a mesa da Santa Casa da Misericórdia na transformação da capela-mor, em 1734 e 1735, manifestaram-se de forma notável na igreja dos terceiros dominicanos. Ao longo da década de quarenta, eles começaram a fortalecer a sua visibilidade no espaço urbano de Salvador. A construção e a sumptuosa decoração da sua igreja representava a sua própria imagem no interior da comunidade. A autorização eclesiástica para dar início à procissão de Nossa Senhora do Rosário, ocorrida pela primeira vez no dia 8 de Dezembro de 1745, efetivou a sua visibilidade exterior, marcada pelo luxo e o esplendor dos andores. Os terceiros dominicanos foram promotores de “funções brilhantes assim como fossem Semanas Santas”¹¹⁶ desde os primórdios da congregação, reunida ainda no Hospital da Palma. Através da magnificência de festas e procissões os irmãos começaram a tecer alian-

encontrava-se registrada na folha 132 do 1º Livro de Acordãos. O cálculo entre as folhas anotadas do 1º Livro permite colocar temporalmente a pintura pouco antes do “Principio da procissão do Rosario em 8 de Dezembro de 1745”, escrita na folha 137 do 1º Livro de Acordãos.

111 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.3v.

112 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.4.

113 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.4v. Infelizmente a síntese destes verbetes omite o nome do artista quando anota os termos de ajuste quer da pintura da nave quer da capela-mor.

114 Alves, *Ordem terceira...*, p.5

115 Freire, *A talha neoclassica...*

116 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2

ças sociais, principalmente com os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco, cuja igreja estava erigida também na área do Terreiro de Jesus ao lado da ordem primeira franciscana. Em 1748, houve um “grande ajuntamento e convite que fizerão os Irmaos Mezarios à Meza da Ordem Terceira de São Francisco para assistir a Festa do Nosso Glorioso Patriarca São Domingos, em 4 de Agosto, assão brilhante e com grande etiqueta em que assistiu o Arcebispo”.¹¹⁷

Esta aproximação entre terceiros dominicanos e franciscanos é visualizada na pintura de quadratura realizada por António Simões Ribeiro entre 1743 e 1745. A iconografia escolhida para o *sfondato* do teto da igreja é a *Visão de São Domingos*: a Virgem intercede junto ao Cristo irado, apresentando-lhe a obra no mundo de São Domingos e São Francisco.¹¹⁸ De grande interesse crítico é o facto de encontrar a mesma iconografia em algumas igrejas franciscanas do Recôncavo baiano, como no convento de São Francisco do Conde¹¹⁹ e no convento de Santo António de Cairu. Nesta igreja, atualmente a nave apresenta uma pintura monumental de arquiteturas de pobre qualidade, cujo recente restauro, porém, revelou a inscrição: “Primeira pintura 1749. Redificação da mesma 1875”.¹²⁰ Sem dúvida, originalmente tratava-se de uma complexa pintura de quadratura, cuja estrutura arquitetónica era similar à que ainda hoje se vê

117 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.4.

118 Fr. Iacobo de Varagine *Legenda Áurea Sanctorum*. Matriti: sub praelo Joannis Garcia, Anno Domini 1688, p. 365: “Quidam Frater minor (qui multo tempore socius Sancti Francisci extiterat) pluribus Fratribus de Ordine Praedicatorum narravit, quod cum Beatus Dominicus Romae pro confirmatione sui Ordinis apud Papam instaret orans; vidit in Spiritu Christum in aere existentem;; tres lanceas in manu tenentem;; contra mundum eas vibrantem. Cui velociter Mater occurrens, quidnam vellet facere inquisivit. Et ille: Ecce totua mundus tribus vitijs plenus est, scilicet superbia, concupiscência;; avaritia;; ideo his tribus laceis ipsum volo perimere. Tunc Virgo, ad eius genua procidens, ait: Fili charissime miserere;; tuam iustitiam misericórdia temperato. Cui Christus: Nonne vides, quanta mihi iniuria irrogantur? Cui illa: Tempera Fili furorem;; paulisper expecta: habeo enim fidelem servum;; pugilem strenuum, qui ubique discurrens, mundum expugnabit;; tuo dominio subiugabit. Alium quoque servum sibi dabo, qui secum fideliter decertabit. Cui Filius: Ecce placatus faciem tuam suscepi, sed vellem ego videre, quos vis ad tantum officium destinare. Tunc illa Christo Sanctum Dominicum praesentavit. Cui Christo: Verre bonus;; strenuus pugil iste;; studiose faciet: quae dicisti. Obtulit etiam Sanctum Franciscum;; hunc Christus, sicut; primum, pariter commendavit. Sanctus autem Dominicus socium suum in visione sua diligenter considerans, quem ante non noverat, in crastino in Ecclesia inventum, ex his, quae nocte viderat, fine indice recognovit;; in eius amplexus;; oscula pia ruens, ait: Tu es socius meus, tu pariter curres mecum: stemus sin ul;; nullus adversarius praevalerebit. Visionem quoque praedictam sibi per ordinem enarravit. Et ex tunc factum est eis cor unum & anima una in Domino: quod; in posteris mandaverunt perpetuo observari”.

119 Fernando Fonseca. *O convento de São Francisco do Conde*. Salvador: Museu do Recôncavo Wanderley Pinho, 1975.

120 José Dirson Argolo, *O convento franciscano de Cairu – Restauração de Elementos Artísticos*. Salvador: IPHAN/Unesco/Programa Monumenta, 2009.

na igreja da Ordem Terceira de São Domingos e que apresentava também a mesma iconografia ao centro do teto. Ao contrário do interior da igreja, objeto de profunda remodelação na segunda metade do século XIX, a sacristia do convento de Cairu apresenta-se ainda na feição realizada no século XVIII. A quadratura foi utilizada para decorar este ambiente também e a sua qualidade foi confirmada pelo restauro, que permitiu comprovar a relação estilística com a arte de António Simões Ribeiro. Por isso, pode-se concluir que, nos mesmos anos em que o pintor português realizava as quadraturas da nave e da capela-mor da igreja da Ordem Terceira de São Domingos em Salvador, ele e a sua equipa estavam também a ser incumbidos pelos franciscanos de Cairu da pintura do comprido teto da nave, realizando o implante geral da quadratura e a iconografia central segundo o modelo da igreja dominicana, e apresentando no teto da sacristia um eficaz efeito de perspectiva arquitetónica com, ao meio, a *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António* [FIG. 7]. A execução destas obras envolveu, como de costume, uma equipa de artistas locais que puderam se formar e colaborar com o mestre lusitano, criando as bases concretas para a difusão da quadratura na segunda metade do século XVIII.

A utilização da mesma tipologia pictórica (a quadratura) e da mesma iconografia (*São Francisco e São Domingos como colunas da fé face à ira de Cristo pelos pecados do mundo*) pelos terceiros dominicanos e pelos franciscanos revela uma correspondência visual que remete a relações mais profundas entre as duas ordens. Ainda em fase de investigação, pode-se adiantar que parece tratar-se de uma aliança mais do que de uma implícita concorrência. Como se aquela primeira referência à presença de “vários Irmãos terceiros da Ordem do Nosso Patriarca S. Domingos dispersos nesta cidade e Recôncavo”¹²¹ feita em 1723, tivesse adquirido lugar concreto em Salvador (a igreja da Ordem Terceira de Santo Domingos) e uma vivência mútua no Recôncavo e nas terras ao redor da cidade graças à convivência nas Ordens Terceiras franciscanas. A pertença múltipla em diversas irmandades era costume no contexto da sociedade baiana e a ligação entre terceiros dominicanos de Salvador e franciscanos, regulares e terceiros, no Recôncavo é confirmada pela utilização da quadratura e da já citada iconografia na igreja do convento de Santo António de São Francisco do Conde também. Esta pintura é datável da segunda metade do século XVIII. Em relação à igreja da Ordem Terceira, anexa à do convento, há registos do teto ter sido pintado em quadratura em 1750,¹²² ainda que, infelizmente, não seja possível verificar, por enquanto, se ainda existem vestígios visuais.

121 AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2.

122 Fonseca, *O convento...*

A proliferação da quadratura após a morte de António Simões Ribeiro (1755) e o caso emblemático da pintura do teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (1774)

A ligação entre terceiros dominicanos e franciscanos adquire maior consistência se analisada à luz da mudança dos equilíbrios de poder que, iniciada paulatinamente no segundo quartel do século XVIII, assumiu visível manifestação durante o governo de Sebastião José de Carvalho e Melo. O estudo do contexto cultural em que as quadraturas foram encomendadas detecta um movimento de convergência entre a estruturação da malha diocesana, a transformação da política religiosa franciscana¹²³ e a afirmação de poderosos grupos sociais vinculados às atividades comerciais. Desde 1737, os terceiros dominicanos da Bahia pediam, aos seus coirmãos do Porto, esclarecimentos e detalhes sobre a Procissão do Triunfo que pretendiam instituir em Salvador, mas que, na realidade, só conseguiram organizar após a expulsão dos Jesuítas e a partir de 1761. Entre 1761 e 1777 esta procissão impor-se-á como a mais rica e dispendiosa da cidade,¹²⁴ para a qual os irmãos gastaram sempre “muito dinheiro”,¹²⁵ como no ano de 1766 quando despenderam 2:317\$866 reis dando “prova do que he a Procissão mais custoza da Bahia”.¹²⁶ Como já referi, o papel de destaque social e de autonomia manifestara-se desde 1758, através da petição enviada à corte para obter licença para construir a torre sineira e as novas dependências. Este demorado processo só foi concluído em 1781 com a concessão régia por parte da rainha D. Maria I.¹²⁷ Entretanto, os irmãos travaram uma diatribe judicial contra os terceiros franciscanos por eles não lhes quererem vender as casas de sua pertença, localizadas no terreno onde os dominicanos pretendiam construir “o noviciado novo e a sacristia”.¹²⁸ O escrivão que, em 1829, copiou os principais verbetes dos livros do século anterior nas primeiras páginas do II Livro do Tombo da Ordem Terceira de Santo Domingos comentou:

e tinham razão por que estando nós na frente de huma grande praça, ajuntando à Igreja edificios de aparacto mais vestosa ficava a Ordem e elles não só não tem a ditta grande praça como ainda em cima hão de estar feixado com hum muro

123 Marcos Antonio de Almeida OFM, “L’Orbe Serafico, Novo Brasilico”: *Jaboatão et les franciscains à Pernambouc au XVIIIe siècle*. Tese (Doutorado em História) – EHESS, Paris, 2012. 2 v.

124 AOTSD, II Livro do Tombo, fl. 5v. APEB-AP-AMA, pasta 35; João da Silva Campos, *Procissões tradicionais na Bahia*. Salvador: Conselho Estadual da Cultura, 2001 (1ª ed. 1941), p. 94-96.

125 AOTSD, II Livro do Tombo, fl. 5v.

126 Ibid., fl. 5v.

127 Alves, *Ordem Terceira...*, p. 5-6.

128 AOTSD, II Livro do Tombo, fl. 6.

em frente = como ainda em sima não podem emparelhar com a Igreja dos Frades e não podem ter torre e sinos por lhes estarem sujeitos”.¹²⁹

Torre e sinos que os terceiros dominicanos obtiveram somente no reinado de D. Maria o que, talvez, se justifique pela política de poder que a Ordem franciscana soube entretecer na corte joanina face à força dos Jesuítas e elevar à sua máxima expressão durante o reinado josefino.

Nos mesmos anos em que os irmãos da Santa Casa da Misericórdia tinham renovado a capela-mor da sua igreja e os recém-congregados terceiros dominicanos tinham acabado de construir a sua própria sede religiosa, começou também uma outra importante, mas demorada, empreitada: a construção da nova igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, localizada na antiga Ribeira e primeira ermida da cidade.¹³⁰ Às duas poderosas irmandades aí sediadas, a do Santíssimo Sacramento e a da Nossa Senhora da Conceição, pertenciam irmãos membros, também, da confraria da Santa Casa da Misericórdia. Tratava-se de abastados portugueses e homens de negócios brasileiros que, em 1736, compartilhando o clima de efervescência artística da cidade, resolveram deitar abaixo a igreja velha para construir uma nova “muito grande [...] para nella se poderem acomodar os fregueses em ocasiões de festa, e a gente Marítima que ordinariamente mora na mesma freguesia”.¹³¹ De facto, a freguesia era a mais antiga e rica da cidade, abrangendo o porto, seus comércios, seu tráfego de mercadorias, de escravos, de viajantes. A nova obra comportou grande despesa, sendo toda construída com pedras de cantaria vindas do Reino e por mestres chamados de Portugal. Embora longe de estar acabada, e depois de quase trinta anos do início da construção, em Novembro de 1765, isto é, já sob o governo de Sebastião José de Carvalho e Melo, foi tomada a decisão de consagrar igualmente a igreja. O arcebispo D. Fr. Manoel de Santa Ignez (1762-1771) presidiu à cerimónia, conduzindo ao altar-mor o SS. Sacramento “em vestes pontificaes”, em presença do cabido, das ordens religiosas, das confrarias da matriz, do vice-rei conde de Azambuja e de “tudo quanto na Bahia havia de nobre e graduado”.¹³² Dois anos mais tarde, em 1767, José Ferreira Cardoso da Costa, o provedor da Fazenda Real do Estado do Brasil enviou a Lisboa seu parecer sobre a qualidade da fábrica e a necessidade de concluir a obra, considerando o templo “o mais

129 AOTSD, II Livro do Tombo, fl. 6.

130 *O Bi-centenário de um monumento baiano – Trabalho coletivo*, Salvador, 1971.

131 APEB-AP-AMA, pasta 34: transcrição do documento em BN/RJ, ms. II – 34, 3, 5 “Documentos pertencentes à igreja da Conceição da Praia da Bahia”.

132 APEB-AP-AMA, pasta 34: transcrição do documento em BN/RJ, ms. II – 33, 26, 13 “Memoria e mais papeis pertencentes as Irm.des do SS. Sacramento e N. S.ra da Conceição da Praia da Bahia”.

nobre e magnífico da cidade”.¹³³ Em 1768 a Mesa da Consciência e Ordens confirmou o compromisso de 1645 da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia e o interesse da política artística ultramarina concentrou-se na igreja dos mercadores para que se transformasse na maior manifestação de sumptuosidade e poder da cidade.

A progressiva afirmação no poder de José Sebastião de Carvalho e Melo fortaleceu algumas das tendências detectadas já a partir da década de quarenta. Na medida em que o processo de centralização do poder régio se impunha na corte de Lisboa, o espaço dinâmico da cidade de Salvador mudava seus equilíbrios. As operações de expulsão dos Jesuítas do Brasil, incumbidas ao conselheiro ultramarino José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, foram concomitantes à cerimónia de abertura da Academia dos Renascidos, realizada em 6 de Junho de 1759 e por ele idealizada.¹³⁴ A centralidade atribuída ao retrato de corpo inteiro do rei D. José I, a quem os académicos dirigiram “reverências profundas”,¹³⁵ evoca a convergência simbólica e espacial dada ao retrato de D. João V no percurso da conquista da sabedoria na biblioteca de Coimbra. Os Renascidos afirmaram-se a partir da ligação com os Esquecidos, embora a ausência do vice-rei conde dos Arcos e do arcebispo D. José Botelho de Matos revelasse, no ato de refundação, o deslizamento dos intentos académicos para novos equilíbrios de forças, se comparados com a partilha coletiva da breve experiência dos Esquecidos. Os franciscanos ocuparam uma posição de destaque dentro da nova instituição académica. Frei António de Santa Maria de Jaboatão compôs o poema em honra de Sebastião José de Carvalho e Melo e, contemporaneamente, publicou em 1761 o *Novo Orbe Serafico Brasília*.¹³⁶ A alegoria do frontispício visualizava de forma imediata a centralidade da presença franciscana no Brasil e a forte aliança da ordem com a coroa portuguesa.¹³⁷

Assim, expulsos os jesuítas, reforçado o poder dos franciscanos, galvanizados os académicos Renascidos, sumptuosamente ativos os terceiros dominicanos, nas décadas de sessenta e setenta assistiu-se à progressiva deslocação do baricentro da cidade de Salvador. O eixo mudou-se para a cidade baixa e a potencialidade simbólica da pintura de quadratura, mais uma vez, foi utilizada para dar força visual à mudança dos equilíbrios políticos e sociais.

O esforço financeiro conjunto das irmandades, da coroa e dos fregueses permitiu realizar a cobertura da nave e acabar as obras internas em 1773. Em 1774, o pintor

133 APEB-AP-AMA, pasta 34: BN/RJ, ms. II – 33, 26, 13

134 Kantor, *Esquecidos e Renascidos...*, p. 103-122.

135 Ibid., p. 104.

136 Venâncio Willeke OFM, “Frei António de Santa Maria Jaboatão, O.F.M.”, *Revista de História*, 46, p. 47-68, 1973.

137 Kantor, *Esquecidos e Renascidos...*, p.106; Almeida, *L’Orbe Serafico...*

brasileiro José Joaquim da Rocha realizou a grandiosa quadratura do teto.¹³⁸ [FIG. 8] Os dogmas defendidos estrenuamente pelas monarquias ibéricas desde a Reforma luterana foram esplendorosamente reafirmados no interior da igreja: o mistério da Eucaristia e o da Imaculada Conceição. A quadratura adquiriu, nesta obra, dimensões invulgares quer no sentido da monumentalidade do espaço arquitetónico pintado, quer da complexidade do programa iconográfico idealizado. Na medida em que a construção simbólica é elevada pela pintura de arquiteturas, as figuras do Antigo Testamento fundamentam e sustentam o triunfo do Novo Testamento, dando origem à *summa* teológica mais complexa e elaborada entre todas as pinturas de quadratura realizadas no mundo português.

Na parte central do teto, as duas cúpulas fingidas evocam e engrandecem as dos modelos introduzidos por Vincenzo Bacherelli em Lisboa e por António Simões Ribeiro em Salvador. Toda a pujança tridimensional da construção da quadratura visa edificar as verdades da fé católica até se abrir ao triunfo celeste do Santíssimo Sacramento e da Imaculada Conceição. A figura da Virgem domina o centro da representação pictórica. A mão de Deus, representada como *Imaculada Conceição* e *Virgem do Apocalipse*,¹³⁹ justifica a história bíblica e edifica a Igreja, cujas poderosas colunas tridimensionalmente pintadas representam o fundamento inabalável da verdade eterna que triunfa no mistério do *Carneiro místico*, assente no Livro dos Setes sigilos e ladeado por São João Baptista e São João Evangelista. A Eucaristia como sacrifício de Cristo, alfa e ómega da Criação, é afirmada visualmente com impacto extraordinário, graças à forte qualidade tectónica da quadratura. No mundo celeste, representado pela abertura ao céu do *sfondato*, a Virgem intermedeia o plano divino com a totalidade do mundo terreno: *Europa*, *América*, *Ásia* e *África* são protegidas por ela e convertidas e iluminadas pela verdade que nela se consubstancializou.

No porto de Salvador, encruzilhada das quatro partes do mundo, a igreja dos mercadores manifestava a moradores e a toda a gente marítima a vitória de Cristo. Na igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, pela primeira vez na pintura de quadratura brasileira, apareceram representadas as alegorias dos quatro continentes. Contemporaneamente, os franciscanos baianos também utilizaram as mesmas alegorias no teto da portaria do convento de Salvador (1771-1774).¹⁴⁰ Na nave do convento de Santo António de João Pessoa os modelos da quadratura de Nossa Senhora da Conceição da Praia e da citada portaria conventual serão moldados a favor da mensagem

138 Robert Smith, "Aspectos da arquitetura da Basílica da Conceição da Praia". In: *O Bi-centenário de um monumento bahiano – Trabalho coletivo*. Salvador, 1971, p. 87-128.

139 Paulo Roberto Silva Santos, *Igreja e Arte em Salvador no século XVIII*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

140 Sobral, "Ciclos ...

teleológica franciscana e da sua obra de missionação universal.¹⁴¹ A primeira representação das alegorias de *Europa*, *América*, *Ásia* e *África* na pintura de quadratura do mundo luso-brasileiro encontrava-se na primeira sala da biblioteca da universidade de Coimbra (1723-1724). [FIG. 9] Depois da expulsão do Jesuítas, a quem se deve a principal utilização e difusão da iconografia dos quatros continentes,¹⁴² na capital do Estado do Brasil a expansão mundial da fé católica começou a ser visualizada pelos Franciscanos e por diversificados grupos sociais aí sediados e ativos, que compartilhavam e, ao mesmo tempo, se apropriaram do intento universalístico da monarquia portuguesa. Nos anos Oitenta do século XVIII, em Salvador, as alegorias dos quatro continentes voltarão a ser utilizadas nas quadraturas encomendadas pela Irmandade dos Homens pretos de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo [FIG. 10], tal como pela comunidade paroquial de Nossa Senhora da Palma. Na segunda metade do século XVIII, a proliferação das pinturas de quadratura em Salvador testemunha a progressiva complexificação social dos agentes transmissores da mensagem da fé católica. As irmandades de outras terras brasileiras escolherão, também, a quadratura para afirmar a sua própria inclusão, participação e *reapropriação* do discurso de poder da monarquia católica lusitana no complexo processo de formação sociocultural da América Portuguesa.

141 Almeida, *L'Orbe Serafico...*, com bibliografia anterior sobre a pintura do convento franciscano de João Pessoa.

142 A pintura de quadratura realizada por Andrea Pozzo na nave da igreja de Santo Inácio a Roma com a *Gloria de Santo Inácio* (1691-1694) representa as alegorias dos quatro continentes iluminados pela ação e pela ardente fé do Santo. Esta pintura foi gravada na última pagina do tratado *Perspectiva Pictorum et architecturum* que teve circulação mundial. Veja-se Richard Bösel e Lydia Salviucci Insolera, *Mirabili Dis-inganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore a architetto Gesuita*. Roma: Artemide, 2010.

Figura 1 - Vincenzo Bacherelli, *Quadratura*, Lisboa, mosteiro de São Vicente de Fora, portaria, 1710



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 2 - Antônio Simões Ribeiro e Vicente Nunes, Enciclopédia e pintura de quadratura, Coimbra, atual Biblioteca Joanina, 1723-1724



Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Mendes

Figura 3 - Produção joanina, Ótica, azulejos, Salvador, ex-colégio jesuíta, vão da escadaria da antiga sala da biblioteca, antes de 1742



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 4 - Antônio Simões Ribeiro, Triunfo da Sabedoria elevada pelo Tempo e a Ocasão, Salvador, ex-colégio jesuíta, antiga sala da biblioteca, 1737-1740



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 5 - Antônio Simões Ribeiro, *Quadratura*, Salvador, igreja de São Francisco, tetos dos transeptos laterais, 1741-1743



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 6 - Antônio Simões Ribeiro, *Visão de São Domingos e pintura de quadratura*, Salvador, Ordem Terceira de São Domingos, nave, 1743-1745



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 7 - Escola de António Simões Ribeiro, Aparição da Virgem e do Menino a Santo António e pintura de quadratura, Cairu, convento de Sant'António, sacristia, 1749-1750



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 8 - José Joaquim da Rocha, Cordeiro místico, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, alegorias dos quatro continentes e pintura de quadratura, Salvador, igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, nave, 1774



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 9 - António Simões Ribeiro, Imago Bibliotecae, pintura de quadratura e alegorias dos quatro continentes, Coimbra, atual Biblioteca Joanina, primeira sala, 1723-1724



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 10 - José Joaquim da Rocha e escola, Nossa Senhora do Rosário, pintura de quadratura e alegorias dos quatro continentes, Salvador, igreja de Nossa Senhora do Rosário das portas do Carmo, capela-mor, post 1781



Bibliografia

ARGOLO, José Dirson. *O convento franciscano de Cairu – Restauração de Elementos Artísticos*. Salvador: IPHAN/Unesco/Programa Monumenta, 2009.

ALMEIDA, Carlos Marques de. *O elogio do intelectual: a figura do “Sabio Cristão” nas prosas portuguesas de D. Rafael Bluteau*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa) – UNL-FCSH, Lisboa, 1996.

ALMEIDA, Marcos Antonio de. *“L’Orbe Serafico, Novo Brasilico”: Jaboatão et les franciscains à Pernambouc au XVIIIe siècle*. Tese (Doutorado em História) – EHESS, Paris, 2012. 2 v.

ALVES, Marieta. *Pequeno guia das igrejas da Bahia - Convento da Lapa*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1967.

ALVES, Marieta. *Ordem Terceira de S. Domingos – Pequeno Guia das Igrejas da Bahia*. n. VI. Salvador, 1950.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2012.

BLUTEAU, Rafael. *Prosas portuguesas recitadas em diferentes congressos académicos pelo padre D. Rafael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da rainha de Grã Bretanha, Henriqueta Maria da França, qualificador do Santo Officio no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa, e Académico da Academia Real. Parte segunda*. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727-1728.

BLUTEAU, Rafael. *Prosas Academicas, logicas, fysicas, metafysicas, politicas, cosmograficas, jurisconsultas, e theologicas, demonstrativas das virtudes, e prerogativas do Sabio Christão e manifestadas em sete liçoens na Academia do Conde de Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes. Parte segunda*. Lisboa Occidental: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727-1728.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico [...]*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, *ad vocem*.

BÖSEL, Richard e INSOLERA, Lydia Salviucci. *Mirabili Dis-inganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto Gesuita*. Roma: Artemide, 2010.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini. *C'est là que l'on joue la comédie: les casas da ópera en Amérique portugaise (1719-1819)*. Tese (Doutorado) – Univ. de Paris IV – Sorbonne/Univ. Nova de Lisboa, Paris/Lisboa, 2010.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e designo. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Fapesp – Edusp, 2011.

CAMARGO, Maria Vidal de Negreiro. *Os Terceiros dominicanos em Salvador*. Tese (Mestrado) – FFCH-UFBA, 1979.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais na Bahia*. Salvador: Conselho Estadual da Cultura, 2001 (1. ed. 1941), p. 94-96.

CARDOSO, Adelino, OLIVEIRA, António Braz de e MARQUES, Manuel Silvério. *Arte médica e imagem do corpo de Hipócrates ao final do século XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2010.

FEITLER, Bruno. *Nas malhas da consciência. Igreja e Inquisição no Brasil*. São Paulo: Alameda; Phoebus Editora, 2007.

FONSECA, Fernando. *O convento de São Francisco do Conde*. Salvador: Museu do Recôncavo Wanderley Pinho, 1975.

FREIRE, Luis Alberto Ribeiro. *A talha neoclassica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Vieira's Cultural Standards in the State of Maranhão and Grão Pará and in the State of Brazil*. Texto recebido do autor e lecionado por ele na Brown University em 2008.

KANTOR, Iris. *Esquecidos e Renascidos. Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2004.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Petrobras, 2004 (1ª ed. 1938-1950).

LEITÃO, Henrique e MELLO, Magno. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas. O tratado de Perspectiva de Inácio Vieira S.J. (1715). *Revista de História da Arte*, 1, p. 95-142, 2005.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, architetos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverão em Portugal recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. 2ª ed. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922.

MATTEUCCI, Anna Maria. “Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini”. In: AA.VV., *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*. Bologna: Clueb, 1980, p. 3-15.

MELLO, Magno. A pintura de falsa arquitectura de Vincenzo Bacherelli (1674-1745) e o chamado modelo baquereliano. In: MELLO, Magno (Ed.). *Ars, Tecné, Técnica. A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009, p. 101-114.

MELLO, Magno. *Perspectiva Pictorum As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Tese (Doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002.

MELLO, Magno. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

PIMENTEL, António Filipe. Domus Sapientiae. O Paço das Escolas. In: *Monumentos*, 8, março 1998, p. 35-39.

MELLO, Magno. Uma empresa esclarecida. A Biblioteca Joanina. In: *Monumentos*, 8, março 1998, p. 49-51.

O Bi-centenário de um monumento baiano – Trabalho coletivo. Salvador: Editora Beneditina, 1971.

OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900) – Pintura*, v. III, Salvador, 1993.

OTT, Carlos. *A Santa Casa da Misericórdia da cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1960.

PALMA-FERREIRA, João. *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 1994.

RAGGI, Giuseppina. La pittura di “grande architettura” in San Rocco a Lisbona (1586-1587). La cultura prospettico-architettonica di Jacopo Barozzi e Filippo Terzi nella sperimentazione della quadratura in Portogallo, *Arte Cristiana*, 887, p. 131-142, 2015.

- RAGGI, Giuseppina. La pittura di “grande architettura” in San Rocco a Lisbona (1588). Una precisazione sull’esecuzione e una proposta sull’ideazione del programma iconografico, *Arte Cristiana*, 888, p. 233-234, 2015.
- RAGGI, Giuseppina. Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale. In: KIEVEN, Elisabeth e RUGGERO, Cristina (eds). *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma: Campisano editore, 2014, vol. II, p. 209-228.
- RAGGI, Giuseppina. A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquiteto Filippo Juvarra para a corte portuguesa. *Revista de História da Arte - Lisboa: Arte e Património*, 11, p. 56-73, 2014.
- RAGGI, Giuseppina. Italia; Portogallo: un incrocio di sguardi sull’arte della quadratura. In: SABATINI, Gaetano, RUSSO, Mariagrazia, VIOLA, Antonella e ALESSANDRINI, Nunziatella (Eds.). *‘Di buon affetto e commercio’: relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*. Lisboa: CHAM, 2012, p. 175-209.
- RAGGI, Giuseppina. O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755). *Murphy*, 2, p. 46-65, 2007.
- RAGGI, Giuseppina. Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento. In: FARNETI, Fauzia e LENZI, Deanna (Eds.). *L’architettura dell’Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Alinea editrice, 2004, p. 177-190.
- RAGGI, Giuseppina. *Arquitecturas do engano: a longa conjuntura da ilusão / Architetture dell’inganno: il lungo cammino dell’illusione*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade de Lisboa/ Università degli Studi di Bologna, Lisboa/Bologna, 2004
- RAGGI, Giuseppina. *Se padre Pozzi fosse all’Indie [...]* De Filippo Terzi a Andrea Pozzo: antecedentes da afeição da cultura portuguesa pela quadratura. In: ALESSANDRINI, Nunziatella e MATEUS, Susana (Org.). *Circulação de mercadorias, pessoas e idéias (sécs XV-XVIII) - Terceiro ciclo de conferências luso-italianas*. Lisboa: Cátedra Benveniste (no prelo).
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma: L. Facii, 1603.
- RUSSELL-WOOD, A. J. R. *Fidalgos e filantropos: a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550-1750*. Brasília: UNB, 1981.
- SANTOS, Paulo Roberto Silva. *Igreja e Arte em Salvador no século XVIII*. Curitiba: Criar Edições, 2002.
- SMITH, Robert. Aspectos da arquitetura da Basílica da Conceição da Praia. In: *O Bi-centenário de um monumento baiano. Trabalho coletivo*. Salvador: Editora Beneditina, 1971, p. 87-128.
- SERRÃO, Vítor. *O Barroco*. Barcarena: Presença, 2003.
- SERRÃO, Vítor. A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial. *Barroco*, 18, 1997-2000.

SOBRAL, Luís de Moura. Gravuras e hermenêutica. Os casos da chamada Sala dos Encantos da Música do Paço Ducal de Vila Viçosa e da Sala da Enciclopédia da Biblioteca Joanina de Coimbra. In: MENDONÇA, Isabel, CORREIA, Ana Paula Rebelo (Eds.). *III Colóquio de Artes Decorativas: Iconografia e fontes de inspiração. Imagem e memória da gravura europeia*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2011, p. 193-202.

SOBRAL, Luís de Moura. A expansão das artes: transferências, contaminações, inovações. In: BETHENCOURT, Francisco, CURTO, Diogo Ramada (Eds.). *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 403-468.

SOBRAL, Luís de Moura. Ciclos das pinturas de São Francisco. In: FLEXOR, Maria Helena Ochi e FRAGOSO, Hugo, OFM (Org.). *Igreja e convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 269-313.

SOBRAL, Luís de Moura. *Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation*, *Glasgow Emblem Studies*, v. 13, p. 101-123, 2008.

SOBRAL, Luís de Moura. Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia. *Varia História*, v. 24, n. 40, p. 511-522, jul.-dez. 2008.

VARAGINE, Fr. Iacobo de. *Legenda Áurea Sanctorum*. Matriti: sub praelo Joannis Garcia, Anno Domini 1688.

VICENTE, Mônica Farias Menezes. Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a escola quadraturística na Bahia: autoria e atribuições. In: OLIVEIRA, Aurélio de et al., *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Braga: Cedtur, 2012, p. 393-407.

VIRGILIO, *Eneide*. Trad. de Luca Canali. Milano: Mondadori, 1985.

VIVAS, Rebeca C. de Souza. *Aspectos da ação episcopal de D. José Botelho de Matos sob a luz das relações Igreja-Estado (Bahia, 1741-1759)*. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH-UFBA, Salvador, 2011.

WILLEKE, Venâncio. Frei António de Santa Maria Jaboatão, O.F.M. *Revista de História*, 46, p. 47-68, 1973.